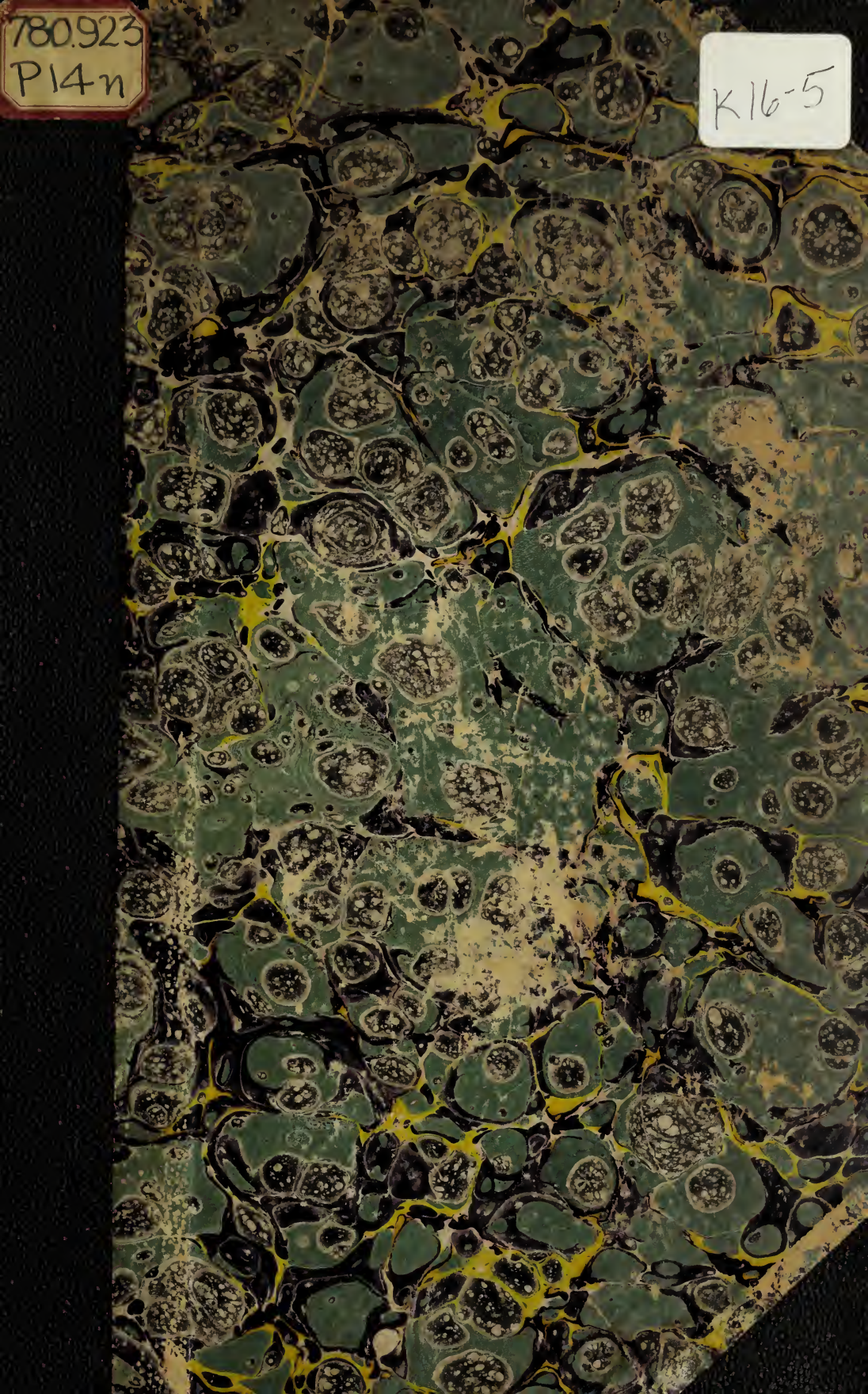
780.923
P14n

K16-5



THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

From the collection of
Julius Doerner, Chicago
Purchased, 1918.

780.923
P14n

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

University of Illinois Library

NOV 14 1956
+14 days

L161—H41

Nicolo Paganini.

Von

A. Niggli.

Alle Rechte vorbehalten.

780.923
P14n

HARGIS

44 u. 45.

Nicolo Paganini.

Von

A. Niggli.

Kaum wird es einer Rechtfertigung bedürfen, wenn wir den bleichen Schatten jenes Mannes noch einmal heraufbeschwören, dessen zaubermächtiger Bogen sich einst die Welt zu Füßen warf und dessen Sonnenuntergang zur Grabestiefe, wie Franz Liszt in seinem Nekrolog auf Paganini sich ausdrückt, nicht einmal von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes verdunkelt ward. Wohl ist oft und viel über den Virtuosen geschrieben worden. Aber eine kritische Sichtung des biographischen Materials, eine Ausscheidung des geschichtlichen Kerns aus jener Fabelhülle, die sich noch bei Lebzeiten Paganini's um seine Person gebildet hat, ist bis jetzt kaum energisch angestrebt, geschweige denn erzielt worden und noch weniger hat man es unternommen, den Künstler aus seiner Zeit zu erklären, darzuthun, wie die dämonische Wirkung dieses großen aber einseitigen Talentes durch ein seltsames Zusammentreffen denkbar günstigster geschichtlicher Verhältnisse mitbedingt war. Auch die fleißigste, ihrer weitschweifigen und schwülstigen Darstellungsweise wegen freilich wenig genießbare und in Deutschland kaum bekannte Arbeit, die wir über Paganini besitzen und die uns neben Schottky und Fétis als Hauptquelle gedient hat, das Werk von Giancarlo Conestabile: Vita di Nicolo Paganini da Genova (Perugia 1851), berücksichtigt die zeitgeschichtlichen Strömungen, den Hintergrund, auf dem sich das Bild des Künstlers abhebt,

702574

fast gar nicht, und die beiden neuesten Lebensbeschreibungen von Oreste Bruni (Firenze 1870) und Elise Polko (Leipzig 1876) tragen wiederum eine durchaus belletristische Färbung an sich; ja sie weben, statt das Geheimniß seiner Persönlichkeit zu enträthseln, die mythischen Schleier noch dichter, welche die Schicksale und Thaten des Geigerkönigs von jeher umflort haben.

Versuchen wir zunächst durch das bunte Gestrüpp des biographischen Materials, das vor uns aufgehäuft liegt, eine möglichst lichte Bahn zu hauen und namentlich auch in die vielfach verworrene Chronologie Ordnung und Zusammenhang zu bringen! — Nach den übereinstimmenden Angaben unserer Quellen wurde Nicolo Paganini am 18. Februar 1784 als das zweite Kind des Hafenmäklers Antonio Paganini und der Teresa geb. Bocciardi zu Genua geboren. Auffällig ist es, wie der Wunderglaube der Zeit schon bei seiner Wiege ansetzt, um das unerklärliche Virtuosengenie erklärlich zu machen. Wir vernehmen nämlich: bald nach ihrer Entbindung sei der Mutter im nächtlichen Traum ein Engel erschienen und habe ihr bemerkt, wenn sie irgend einen Wunsch im Herzen trage, möge sie ihn äußern; er solle unfehlbar in Erfüllung gehen. Frau Teresa habe sofort gewünscht, der Himmel wolle ihren Sohn zum größten Geiger dieser Erde machen, und mit stolzem Vertrauen auf Erfüllung der Zusage seien Mutter und Kind, dem sie später die Wundererscheinung mitgetheilt, der Zukunft entgegengegangen. Diese Erzählung hat insofern einen tieferen Sinn, als sie uns zwei verschiedene, für Paganini's Entwicklung bedeutsame Eigenschaften seiner Mutter wiederspiegelt, einmal die Vorliebe für die Musik und dann die echt italiänische Ruhmsucht der Frau, welche die dereinstige Künstlerapotheose des Sohnes höher anschlägt denn alle Schätze der Erde. Wir besitzen einen vom 28. Juli 1828 aus der Zeit der Prager Triumphe Paganini's datirten Brief der Frau Teresa, welcher jenen Zug ihres Wesens höchst prägnant hervortreten läßt. „Mein Traum hat sich verwirklicht", schreibt sie ihm, „und was Gott mir versprochen, ist zugetroffen. Thue alles, was in deiner Macht liegt, damit dein Name unsterblich werde!" — Die Liebe, mit welcher Paganini Zeitlebens an dieser Mutter hing, berührt uns um so sympathischer, je weniger erquicklich das Verhältniß zum Vater und die daheim verlebte Jugendzeit des Künstlers überhaupt sich gestalteten. Antonio Paganini war seinerseits nicht unmusikalisch.

Er spielte mit Geschick die Mandoline, auch etwas Geige, und entschloß sich, sobald er die glücklichen Anlagen des Sohnes für die Kunst der Töne gewahrte, solche nach Kräften weiter zu entfalten. Allein in seinem Charakter lag so viel roh egoistisches, tyrannisch gewaltsames; die Absicht des Alten, des Knaben Talent möglichst rasch als ergiebige Erwerbsquelle auszubeuten, trat von vorn herein so unverhüllt hervor, daß der Unterricht auf die moralische Entwicklung Paganini's einen unheilvollen Einfluß ausüben mußte. Hätte sein energischer Wille verbunden mit genialer Begabung ihn nicht außergewöhnlich rasch die technischen Schwierigkeiten besiegen lassen, die leidenschaftliche Härte, die Hungerkuren, die körperlichen Mißhandlungen, welche er von Seite seines Lehrers erdulden mußte, wären ganz dazu angethan gewesen, ihn der Kunst auf immer zu entfremden. Daß sie sein ohnehin zartes und nervöses Wesen tief aufregten und dauernd verdüsterten, unterliegt keinem Zweifel. Theils dem Einfluß des Vaters, der mit aller Gewalt etwas außerordentliches aus seinem Sohn machen wollte, theils angeborener Neigung mag es zuzuschreiben sein, wenn wir Paganini schon früh von dem Gewöhnlichen abweichen, auf seiner kleinen Geige seltsame Griffe versuchen, durch unerhörte Kühnheiten seine Zuhörer verblüffen sehn. Der Virtuose, der die Welt mit seinen Künsten in athemloses Staunen versetzen sollte, zeigt sich hier gleichsam in nuce. Nach wenigen Monaten war er im Stande, Kompositionen vom Blatt wegzuspielen, und bald vermochte der Vater ihn nichts mehr zu lehren. Er anvertraute daher den Sechsjährigen zunächst dem Unterricht des Giovanni Servetto, Violinisten am Theater zu Genua und bald darauf demjenigen des Giacomo Costa, Orchesterdirektor daselbst. In dem kunstliebenden Marchese di Negro und seinem trefflichen Landsmann, dem Opernkomponisten Francesco Gnecco hatte er gleichzeitig zwei Gönner gefunden, die ihn mit Rath und That unterstützten. Beim ersteren hörte ihn um diese Zeit der auf Besuch in Genua weilende berühmte Geiger Rud. Kreutzer und staunte über die Leichtigkeit und Grazie, mit welcher der Knabe eine seiner schwierigen Kompositionen vortrug. Kaum mit den musikalischen Gesetzen vertraut, schrieb er, acht Jahre alt, seine erste Violinsonate, die leider gleich vielen anderen seiner Schöpfungen verloren gegangen ist. Obschon auch Costa dem jungen Künstler während etwa sechs Monaten bloß dreißig Lektionen gab und der pedantisch kon-

servative Musiker die eigenartige Bogenführung seines Schülers, wie seine Behandlung des Instrumentes überhaupt, vielfach tadelte, erinnerte sich Paganini stets mit dankbarer Liebe dieses Mannes. Costa verschaffte ihm auch zuerst Gelegenheit, sich in der Kirche San Lorenzo öffentlich hören zu lassen und so die Aufmerksamkeit eines größern Publikums auf sein Spiel zu lenken. Zu begeistertem Beifall riß er dieses hin, als er in seinem elften Lebensjahr anläßlich eines Konzertes des Kastraten Marchesi und der Sängerin Therese Bertinotti aus Bologna im Theater San Agostino spielte und namentlich Variationen über die Carmagnola, das bekannte Volkslied der Revolution, mit unbeschreiblicher Bravour vortrug. Jetzt drangen die Freunde in den Vater, daß er Nicolo einem Meister seiner Kunst zu weiterer Ausbildung übergebe. Antonio erklärte sich einverstanden und 1796 verreiste er, begleitet vom Marchese di Negro, mit dem Knaben zunächst nach Florenz, wo letzterer dem trefflichen Musiker Salvatore Tinti vorgestellt wurde und im Theater ein Koncert gab, dann nach Parma. Hier sollte Nicolo bei dem Kammervirtuosen Alessandro Rolla, einem der vorzüglichsten Violinisten der Zeit untergebracht werden. Gemäß Schottky's drastischem Bericht, den er aus Paganini's eigenem Munde haben will, befand sich Rolla krank im Bett. Seine Frau führte den Besuch ins Nebenzimmer, um sich mit ihrem Mann über den Empfang der Fremden vorerst zu besprechen. Rolla bezeigte wenig Lust zu einer Audienz, als plötzlich wundersame Töne an sein Ohr schlugen. Nicolo hatte auf dem Tisch eine Violine und das letzte Konzert des Meisters liegen sehn, das Instrument ergriffen und begonnen, das Stück prima vista herunter zu spielen. Vor Verwunderung starr forschte nun der Tondichter nach dem Namen des Geigers. Als er aber vollends vernommen, daß es ein kleiner Knabe sei, und letzterer sich persönlich vorgestellt hatte, erklärte der Künstler, er könne auch seinerseits Nicolo nichts mehr lehren und verwies ihn an den Komponisten Fernando Paër, der ihn in der Komposition weiter fördern möge. Diese Erzählung erscheint charakteristisch für die Art und Weise, in welcher Paganini selbst Wahrheit und Dichtung zu vermischen und die Ereignisse seines Lebens pikant zuzustutzen liebte. Unrichtig ist nämlich, daß unser Virtuose bei Rolla gar keinen Unterricht erhalten habe. Auf Gervasoni's Zeugniß (Nuova Teoria di Musica. Parma 1812) gestützt, spricht sich auch Conestabile für

die gegentheilige Ansicht aus, obschon er betont, daß Rolla der klassischen Schule des Violinspiels gehuldigt und daß ein Einfluß seiner künstlerischen Persönlichkeit auf Paganini's Spiel und Werke nicht nachweisbar sei. Richtig ist dagegen, daß Rolla den Jüngling an Paër empfahl, damals den gefeiertsten Komponisten Italiens, der 1796, nicht wie Fétis (Notice biographique sur Nicolo Paganini. Paris 1851) meint, in Deutschland verweilte, sondern mit seiner anmuthigen jungen Frau geb. Riccardi, einer beliebten Sängerin, im Dienst des Herzogs von Parma stand und eben mit der Komposition seiner Oper „L'intrigo amoroso" beschäftigt war.

Der Tondichter kam Paganini in liebenswürdigster Weise entgegen, überwies ihn jedoch für den eigentlichen Unterricht seinem eigenen, ebenfalls in Parma wohnhaften Lehrer, dem alten Kapellmeister Gasparo Ghiretti, der, aus Neapel gebürtig, als Cellist und Kontrapunktist gleich tüchtig war. Dieser gab Nicolo allwöchentlich drei Stunden in der Harmonielehre, wobei der letztere schon in den ersten Monaten die außerordentlichsten Fortschritte machte. Nach Conestabile dauerte der Unterricht ungefähr zwei Jahre, während welcher Zeit Paganini eine Menge Instrumentalmusik schrieb, übrigens auch aus dem Verkehr mit Paër selbst, den er behufs gemeinschaftlicher Arbeit ziemlich regelmäßig zweimal des Tages besucht haben soll, viel Vortheil zog. Namentlich verdankte er dem gewandten Melodiker eine richtigere und wirkungsvollere Behandlung der Cantilene. Über die neuen Effekte, die der Jüngling auf seiner Geige hervorbrachte, schüttelten freilich Paër sowohl wie Rolla öfters den Kopf, wenn sie auch seiner technischen Fertigkeit ihre Bewunderung zollen mußten. Dem Einfluß der genannten Freunde, sowie Ghiretti's, der seinerseits die Stelle eines Kammervirtuosen bekleidete, war es zuzuschreiben, daß Nicolo Gelegenheit fand, sich auch am Hof wiederholt hören zu lassen. Größere Verbreitung gewann indeß sein Künstlername erst, als er 1797 zunächst im Theater zu Parma zwei Akademien gab und dann mit dem Vater eine Konzertreise durch Oberitalien antrat. Unter enthusiastischem Beifall spielte er in zehn Konzerten zu Mailand, Bologna, Florenz, Pisa, Livorno und zwar schon jetzt stets eigene Kompositionen. Nachdem sich ihm so das Geheimniß des öffentlichen Erfolges, aber auch die Mängel seiner Kunst offenbart hatten, die es noch zu überwinden galt, kehrte er mit seinem harten Mentor nach

Genua zurück und fing nun erst zu studiren an, als ob er bis jetzt nichts gethan hätte. Namentlich vertiefte er sich in die Konzerte und Capricen des 1693 zu Bergamo geborenen Pietro Locatelli, des ersten italiänischen Violinspielers, welcher das Virtuosenthum gewissermaßen um seiner selbst willen gepflegt und an kühnen Kombinationen, besonders auch im mehrstimmigen Spiel, all' seine Zeitgenossen überflügelt hatte. Mit den Aufgaben, die sich Locatelli gestellt, den eigenen erfinderischen Geist befruchtend, schrieb Paganini nunmehr eine Reihe Kompositionen von solcher Schwierigkeit nieder, daß er selbst mit eiserner Beharrlichkeit arbeiten mußte, bis er dieselben überwunden. Während acht bis zehn Stunden konnte er die gleiche Stelle auf tausend verschiedene Arten wiederholen, bis eine Steigerung des damit zu erzielenden Effektes nicht mehr möglich erschien. Oft sank er dann freilich bei der Neige des Tages ermattet zusammen. Aber wenn der Morgen aufstieg, trieben ihn der Dämon des Ehrgeizes, das freudig stolze Gefühl, daß ihm die Überwindung unerhörter Kunststücke mehr und mehr zum müheloſen Spiel wurde, neuerdings ans Werk. Selbst als im Jahre 1800 jene furchtbare Belagerung des von den Franzosen besetzten Genua Seitens der Österreicher begann, als der Donner der Kanonen sich mit den Klängen seiner Geige mischte, verstummte diese nicht, so sehr Paganini auch das harte Schicksal der Vaterstadt zu Herzen ging. Je mehr er sich freilich als Meister seiner Kunst zu fühlen begann, um so unerträglicher wurde ihm die sklavische Abhängigkeit, in der er sich noch immer seinem Vater gegenüber befand.

Am St. Martinstag wurde alljährlich zu Ehren dieses Heiligen in Lucca ein großes, musikalisches Fest gefeiert, bei welchem sich Zuhörer aus ganz Italien einfanden. Paganini bat den Vater dringend, er möge ihn mit dem älteren Bruder hinziehen lassen, damit er durch seine Virtuosität glänzen könne. Der Alte wollte zunächst nichts davon wissen, da ihm ein Geldgewinn zweifelhaft erschien. Erst den vereinten Anstrengungen der Mutter und des Erstgeborenen gelang es, ihm ein unwirsches Ja zu entreißen und sofort machten sich die Jünglinge auf den Weg, Nicolo schwärmerisch entzückt von der endlich erlangten Freiheit. Der Beifall, den der Sechszehnjährige bei den Festbesuchern zu Lucca fand, war der glänzendste und durfte ihm wohl als gutes Omen für seine erste selbständige Künstlerfahrt erscheinen, die er nunmehr durch Ober-

italien und Toskana antrat und die an Abenteuern wie Triumphen reich genug werden sollte. Über die Route, welche Paganini von Lucca aus einschlug, lassen uns freilich sämmtliche Quellen im Stich. Wir wissen bloß, daß er Pisa, Mailand, Parma, Livorno besuchte, und fast an jede dieser Städte knüpft sich irgend eines jener Ereignisse, wie sie für die Persönlichkeit unseres Virtuosen und die durch ihn repräsentirte Verbindung künstlerischer Größe mit seltsamer Charlatanerie charakteristisch erscheinen. So berichtet uns Conestabile: In Mailand habe Alessandro Rolla, welcher nach dem Tode des Herzogs von Parma die Direktion des Orchesters della Scala übernommen, seinen früheren Schüler auf die Probe stellen wollen und ihm zu diesem Behuf, als er vor dem zahlreichen Auditorium erschien, ein neues schwieriges Konzert eigener Komposition vorgelegt. Paganini habe das Manuskript nachlässig und verkehrt aufs Pult gepflanzt und in dieser Weise das Stück, als wäre es kinderleicht, mit entzückender Grazie vom Blatt heruntergespielt. Nach Paganini's eigener Erzählung wiederholte er das gleiche Experiment später anläßlich eines Kirchenkonzertes, wo ihm das Heft von der Orchestercempore in die Kirche hinabfiel und der Diener, der es zurückbrachte, das Notenblatt verkehrt auflegte. In Parma hatte der Maler Pasini eine treffliche Geige, in deren Besitz er sich befand, demjenigen als Geschenk zugesichert, der ein äußerst schwieriges Konzert prima vista damit vortrage. Paganini löste die Aufgabe spielend. Einen noch kostbareren Preis seiner Geschicklichkeit trug er in Livorno davon, wo ein Herr Livron seine vorzügliche Guarneri, nachdem unser Künstler in einem Konzert darauf gespielt, nicht mehr berühren wollte, sondern das Instrument dem Zauberer förmlich aufdrängte, der ihm seine geheimnißvollsten Laute entlockt. Diese Geige wurde Paganini's Lieblingsinstrument, das ihn überall hin, auch nach Deutschland begleitete. Die Wunderthaten, die der Bogen unseres Virtuosen während dieser seiner ersten größeren Reise vollbrachte, regten die leicht entzündliche Phantasie seiner Landsleute in unerhörtem Maß auf und schon jetzt schossen die Fäden zu jenen Sagengespinnsten an, welche seine Persönlichkeit bald gleich einem magischen Netz umhüllen sollten. Während die Einen sich darauf beschränkten, Paganini mit dem Geheimbund der Carbonari in Verbindung zu bringen, wollten andere bereits von schweren Verbrechen wissen, die der bleiche Mann auf seinem Gewissen habe und die

er durch seine Kunst zu sühnen oder zu vergessen suche. Er selbst scheint sich einstweilen um all' dies Gerede wenig bekümmert und das ungebundene Reiseleben mit vollen Zügen genossen zu haben. Zu mannigfachen Liebesabenteuern gesellte sich die Leidenschaft des Spiels, der Paganini so intensiv fröhnte, daß er oft aller finanziellen Mittel beraubt war, ja sein Instrument versetzen und vom Ersten Besten ein solches leihen mußte, um im nächsten bereits angekündigten Konzert auftreten zu können. Nach einem freilich mit Vorbehalt aufzunehmenden Bericht des Künstlers selbst heilte ihn übrigens ein Zufall plötzlich von der Wuth des Hazardspiels. Ein Prinz, dessen Namen Paganini wohlweislich verschweigt, hatte es auf seine köstliche Geige abgesehen und verlangte den Preis derselben zu erfahren. Paganini wollte sich seiner Guarneri unter keinen Umständen entäußern und forderte daher 250 Napoleonsd'or. Bald darauf bemerkte ihm der Prinz, er habe wohl mit seiner Zumuthung gescherzt; indessen anerbiete er ihm 2000 Frs. Der Künstler gerieth ins Schwanken, da er zufälligerweise momentan nicht mehr denn 30 Frs. besaß und sich bereits seiner Werthsachen, Uhren, Ringe ꝛc. begeben hatte. Da holte ihn ein Freund zu einer Spielpartie für den Abend ab und er beschloß, seinen Vermögensrest einzusetzen und, falls ihm das Schicksal ungünstig wäre, den Kaufpreis für die Geige anzunehmen und nach Petersburg zu reisen, um dort wo möglich seine Verhältnisse zu verbessern. Schon hatte er seine 30 Frs. bis auf 3 eingebüßt und sah sich im Geist bereits auf dem Weg nach Norden, als ihn der Zufall plötzlich 160 Frs. gewinnen ließ und seine Geige wie ihn selbst vor einer ungewissen Zukunft rettete. Seit diesem Tag, so erzählte Paganini, zog ich mich völlig vom Spiel zurück, dem ich einen Theil meiner Jugend geopfert, und entsagte dieser unseligen Leidenschaft in der Überzeugung, daß ein Spieler überall verachtet sein müsse. — An den Aufenthalt Paganini's in Toskana während seiner ersten oberitaliänischen Reise knüpft Fétis nun auch die folgende von verschiedenen Schriftstellern überlieferte Episode, welche des Künstlers Fertigkeit auf einem andern Instrument denn der Geige erklären soll. Eine vornehme Frau, so heißt es, hatte sich leidenschaftlich in ihn verliebt und sich mit ihm auf eines ihrer toskanischen Landgüter zurückgezogen. Sie spielte die Guitarre und wußte ihren Geliebten so sehr für dies Instrument zu begeistern, daß er dasselbe bald mit dem gleichen Eifer

pflegte wie bis anhin die Violine. Diese Studien, mit deren Früchten er das Talent der schönen Freundin schmückte, dauerten nahezu drei Jahre, während welcher Paganini seine opera 2 und 3, d. h. 12 Sonaten für Guitarre und Geige schrieb. Conestabile will von dieser musikalisch-erotischen Geschichte, mit welcher Fétis die ihm unerklärliche Lücke in der Chronologie von 1801 bis 1805 auszufüllen versucht, nichts wissen, sondern berichtet, Paganini sei nach Beendigung seiner ersten Reise in die Heimat zurückgekehrt und habe sich während der vorgenannten Jahre zu Genua mit weiteren Übungen auf der Violine, insbesondere aber auf der Guitarre befaßt, daneben übrigens agronomische Studien getrieben und sich idyllischer Ruhe erfreut. Thatsache ist, daß unser Künstler zu dieser Zeit keine Konzerte gab, dagegen eine Reihe von Kompositionen für Guitarre, darunter die obgenannten Sonaten, sowie sein op. 4, drei Quartette für Violine, Viola, Guitarre und Cello niederschrieb und eine Anzahl von Privatstunden gab. Seine bedeutendste Geigenschülerin war die im Jahr 1797 zu Genua geborene Catterina Calcagno, die sich bald eines ähnlichen Rufes in Italien erfreute, wie später die Schwestern Milanollo. Erst im Herbst 1805 verließ Paganini neuerdings seine Vaterstadt und begab sich zunächst nach Lucca, dem Schauplatz seiner jugendlichen Triumphe. Im Monat März 1805 hatte der Prinz Bacciochi mit seiner Gemahlin Elisa, der Schwester Napoleon's, den von letzterem errichteten Thron als Beherrscher von Lucca, Garfagnana, Massa di Carrara und Piombino bestiegen, und eben (14. Sept.) sollte das alljährlich wiederkehrende Fest von S. Croce mit gewohnter Pracht gefeiert werden. Obwohl der große Bogen und die dicken Saiten, deren sich unser Künstler damals bediente, zunächst Auffallen, ja Spott erregten, als Paganini am Festtag vor dem musikalischen Publikum Lucca's erschien, lauschte man ihm doch nach den ersten Tönen schon mit athemloser Spannung und, wie er geendet, erfüllte brausender Jubel das Haus. Auch als er kurz darauf anläßlich einer nächtlichen Feier in einer Kirche der Regularen spielte, war der Enthusiasmus der Hörer so groß, daß sich die Mönche von ihren Chorbänken erheben mußten, um die Beifallsrufe, weil für den heiligen Ort unziemlich, abzuwehren. Was Wunder, daß der Hof unter solchen Umständen den Künstler zu fesseln versuchte! Auf Veranlassung der Fürstin selbst anerbot man ihm die Stelle des Orchesterdirigenten

an der Oper und den Ehrenrang eines Kammervirtuosen ihrer Excellenz; Paganini fühlte sich geschmeichelt und schlug ein, obschon die finanziellen Bedingungen nicht gerade glänzend genannt werden konnten und sein Freiheitsdrang mächtig genug war. Elisa lohnte ihm dafür mit ihrer vollen Gunst. Durchschnittlich zweimal per Woche mußte er sich in den Galakonzerten hören lassen und unaufhörlich spornte sie ihn zu neuen Entdeckungen im Gebiet seiner Kunst an. Damit er auch an den Hofgesellschaften Theil nehmen könne, verlieh sie ihm den Grad eines Kapitäns der königl. Gensdarmerie. Ja, wenn die Andeutungen, welche Paganini Fétis gegenüber gemacht, Grund haben, bestanden eine Zeit lang noch intimere Beziehungen zwischen der hohen Frau und dem Künstler. Erwiesen ist, daß der letztere während des ungefähr dreijährigen Aufenthaltes in Lucca die Leistungsfähigkeit seines Instrumentes nach allen Richtungen erweiterte und daß verschiedene Kunststücke, mit denen er später die Welt in Erstaunen setzen sollte, jetzt ihre specielle Ausbildung fanden. Vor allem gehört hierher das Spiel auf weniger denn vier oder nur auf einer Saite. So ließ er zuerst in einer der Hofakademien, für welche er meist nur die Pianofortebegleitung, bezw. einen auf dem Klavier auszuführenden bezifferten Baß aufschrieb, während er die Geigenstimme extemporirte, Variationen auf der G-Saite allein hören. Ein anderes Mal nahm er die zweite und dritte Saite hinweg und spielte eine Sonate in der Form eines Dialogs zwischen der ersten und vierten. Ich liebte, so ungefähr lautet seine eigene Erzählung, ich liebte damals eine Dame, die meine Leidenschaft erwiederte; doch gebot uns die Klugheit, dieselbe geheim zu halten. Eines Tages versprach ich dem Fräulein fürs nächste Konzert einen galanten Scherz, der auf unser Verhältniß anspielen sollte, und kündigte bei Hof eine musikalische Neuigkeit unter dem Titel „Liebesscene" an. Alle waren erstaunt, als man mich mit einer Geige eintreten sah, die nur zwei Saiten hatte. Die E-Saite sollte die erotischen Empfindungen eines jungen Mädchens ausdrücken, die G-Saite die leidenschaftliche Sprache ihres Liebhabers. Ich ahmte auf diese Weise eine Art Zwiegespräch nach, wo den zartesten Lauten Ergüsse glühender Eifersucht folgten. Zuletzt trat die Versöhnung ein, und die Liebenden, glückseliger den je, führten zusammen ein Pas de deux aus, welches ein glänzendes Finale krönte. Das Experiment machte Glück; ich spreche nicht von den holdseligen

Blicken, welche meine Herzensdame auf mich fallen ließ. Die Fürstin Elisa selbst sagte artig zu mir: Ihr habt soeben das Unmögliche geleistet; sollte eurem Talent nicht eine einzige Saite genügen? — Ich versprach es sofort, und einige Wochen später schrieb ich meine militärische Sonate, betitelt Napoleon, die ich am 25. August vor dem Hof vorführte und deren Erfolg meine Erwartungen überstieg. Meine Vorliebe für die G-Saite, in deren Behandlung ich täglich geschickter wurde, rührt von dieser Zeit her. — Es mag dahin gestellt bleiben, wie viel wahres an dieser anmuthigen Erzählung ist, auf welche Paganini all' die abenteuerlichen Gerüchte zurückführt, die sich bald an seine fabelhafte Fertigkeit im Spiel auf der G-Seite knüpften. Diesen Gerüchten zufolge sollte er im Übermaß der Eifersucht seine Geliebte ermordet und dann Jahre lang im Kerker geschmachtet haben, wo ihm endlich nur die eine Saite auf seiner Geige geblieben sei. Die letztere allein gebrauchend, hätte er dann jene Virtuosität erlangt, die man sich auf natürlichem Wege nicht zu erklären vermochte. Thatsache bleibt, daß unser Künstler in Lucca das Spiel auf reducirten Saiten zu seiner Specialität ausbildete. Denn übereinstimmend mit obigem Bericht überliefert uns Conestabile: Infolge einer Wette um ein Nachtessen für 25 Personen habe Paganini eines Abends im Theater zu Lucca die Oper L'avviso dei Gelosi von Panesi dirigirt und mit einer Geige durchgespielt, welche bloß die dritte und vierte Saite besaß. Sein Sieg sei ein vollständiger gewesen. Mühelos beherrschte er in der Folge auf der G-Saite allein drei und ein halb Oktaven, wobei er freilich die Flageolettöne zu Hilfe nahm, und wohl durfte er sagen: Diese Saite, in die er sein ganzes Genie ergossen, sei gewissermaßen sein Alles, sein theuerstes Herzblut, der letzte Hauch seiner Seele. Mit der immer schrankenloseren Ausbildung des Virtuosen hielt übrigens die üppige Erfindungskraft des Musikers gleichen Schritt. Von der Spontaneität seiner Phantasie giebt folgende Thatsache eine Vorstellung: Eines Tages wünschte man bei Hof die Komposition eines Konzertes für Violine und Englisch Horn, das in der bevorstehenden Akademie aufgeführt werden sollte. Der Kapellmeister weigerte sich, weil die Zeit zu kurz sei. Paganini aber schrieb das Werk sammt Orchesterbegleitung in zwei Stunden nieder und spielte es mit dem Professor Galli aus den kaum trocken gewordenen Notenblättern zur allgemeinen Bewunderung der Zuhörer. Leider unter-

ließ der Künstler meist, die ihm in Fülle zuquellenden Ideen aufs Papier zu bannen und begnügte sich mit skizzenhaften Andeutungen fürs Accompagnement oder mit völlig freier Improvisation, wie er denn bekanntlich auch später kaum zum Notenschreiben zu bringen war. — Im Jahre 1808 begab sich Paganini, wie einige behaupten wollen, durch galante Beziehungen veranlaßt, von Lucca nach Florenz. Er sollte nicht mehr nach der erstgenannten Stadt zurückkehren, da Napoleon's Herrscherwille eben jetzt seine Schwester Elisa zur Großherzogin von Toskana erhoben hatte und diese daher mit ihrem Gefolge ebenfalls nach Florenz übersiedelte. Seine Stelle als Kammervirtuose behielt Paganini bei und ließ sich nun abwechselnd bald in eigenen Konzerten, bald in denen des Hofes hören. Einen interessanten Zug aus des Künstlers erster Florentinerzeit hat uns der Musiker Luigi Picchianti überliefert: Im Hause des Herrn de Fabris sollte eine Akademie stattfinden. Paganini hatte versprochen, mit einer Dame eine Sonate von Jos. Haydn zu spielen. Die Zuhörer waren versammelt, alles zum Beginn der Abendmusik bereit. Nur Paganini fehlte noch. Nachdem man eine Weile gewartet, erschien dieser endlich athemlos. Er stellte sich nach flüchtiger Entschuldigung sofort mit seiner Geige am Flügel auf. Seine Begleiterin wollte ihm den Ton angeben, damit er sein Instrument stimme. Nein, nein, fangen wir an, versetzte Paganini, ich habe die Anwesenden schon zu lange hingehalten. So ging man denn ans Werk. Paganini entfaltete den vollen Zauber seines Bogens, wobei er freilich nicht unterlassen konnte, den schlichten Satz Haydn's mit einer Fülle von Arabesken auszustatten. Als man sich nach Beendigung des Tonstückes erhob um ein kleines Abendessen einzunehmen, verglich Picchianti das A des Flügels mit demjenigen der Violine und fand, daß es einen ganzen Ton differirte. Diese Mittheilung erregte allgemeines Staunen. Durch ein eigenartiges System des Fingersatzes verbunden mit einer nervösen Feinfühligkeit in der Erfassung und Wiedergabe der Tonverhältnisse hatte er die Ungleichheit der Stimmung so vollständig überwunden, daß Niemandem eine Ahnung davon aufgestiegen war. Bei diesem Anlaß sei betont, daß man Paganini überhaupt fast nie stimmen sah und daß die Reinheit seines Spiels trotzdem unübertrefflich erschien. Er hatte sich beim Vortrag von Konzerten schon früh daran gewöhnt, die Orchesterstimmung sofort zu erkennen und dieser seine Geige vermittelst einer

Sordine zu accommodiren, ohne daß es Jemand bemerkte. Auf sein absichtliches Höher- oder Umstimmen der Saiten, wodurch es Paganini gelang, scheinbar unmögliche Passagen und Accordfolgen mit unfehlbarer Sicherheit auszuführen, kommen wir später noch zu sprechen. — Der erste, gleichfalls ins Jahr 1808 gehörige Ausflug unseres Virtuosen führte ihn von Florenz nach Livorno, wohin ihn der englische Consul geladen. Dieser empfing ihn aufs zuvorkommendste und ließ ihm sofort einen Saal für eine Akademie anweisen. Sei es nun aber, daß man Paganini's früheres Auftreten in Livorno vergessen und Mißtrauen in die Leistungsfähigkeit des unscheinbaren jungen Mannes hatte, sei es, daß sich die Musikgesellschaft durch die keineswegs übermäßig höflichen Manieren des Künstlers beleidigt fühlte, kurz, als das Konzert beginnen sollte, war kein Orchester vorhanden. Nur zwei Mitglieder desselben hatten sich eingefunden, mit denen Paganini selbstverständlich nichts anfangen konnte. Er war daher genöthigt, sein ganzes Programm abzuändern und das zahlreiche Auditorium bloß mit seinem Solospiel zu unterhalten. Weiteres Mißgeschick kam, wenn wir seiner eigenen Erzählung glauben sollen, hinzu, um ihn vollends aus der Fassung zu bringen. Unmittelbar vor seinem Erscheinen auf dem Podium, drang ihm ein Nagel in die Ferse, so daß die Zuhörer den Heranhinkenden mit Gelächter empfingen. Als er zum ersten Bogenstrich ausholte, fielen die Lichter vom Pult, was die Heiterkeit vermehrte; endlich sprang ihm gleich bei den Anfangstakten die E-Saite. Trotzdem spielte er auf drei Saiten weiter, und schon nach dem ersten Stück hatte sich das spöttische Lachen des Publikums in feurigen Enthusiasmus umgewandelt. Drei Stunden lang bannte er dasselbe mit seinen Künsten wie in einen Zauberkreis, und als wenige Tage darauf sein zweites Konzert im Theater stattfand, fehlte kein Glied der begleitenden Kapelle und donnernder Beifall erfüllte nach jedem seiner Vorträge das bis in den letzten Winkel gefüllte Haus. — Von Livorno begab sich Paganini nach Turin, wo sich damals die üppig schöne Fürstin Pauline Borghese, die jüngere Schwester Napoleon's und Elisa's befand und wo deren Musikdirektor Felice Blangini, wie er später dem befreundeten Fétis erzählt hat, unseren Künstler in mehreren Konzerten mit Entzücken hörte. Während des Turiner Aufenthaltes soll Paganini übrigens zuerst von jener Unterleibskrankheit überfallen worden sein, die ihn

wiederholt zur Unterbrechung seiner Reisen zwang und zu der sich später die Schwindsucht gesellte, um ihn vollends körperlich zu zerrütten. Im Oktober 1809 fanden am Florentiner Hof eine Reihe von Festlichkeiten zur Feier des Friedensschlusses zwischen Frankreich und Österreich statt, wobei die Musik eine Hauptrolle spielte und Paganini natürlich nicht fehlen durfte. Um diese Zeit führte der Bildhauer Bartolini seine Büste in Marmor aus. Schon im December verließ er indeß die Residenz neuerdings und bereiste die Romagna und Lombardei. Damals wiederhallten die Mauern des alten Theaters zu Cesena von den Klängen, die Paganini, ein neuer Orpheus, seiner Geige entlockte. Am 22. Januar 1810 konzertirte er unter jubelndem Beifall in Rimini, wo ihn der hochbegabte Musikdilettant Sign. Giangi aufs liebenswürdigste bei sich aufnahm. Dann erhielten Ravenna, Forli, Imola, Faenza sowie eine Reihe anderer Städte Mittelitaliens willkommene Gelegenheit, den Virtuosen zu hören. Als er am 16. August 1811 in Parma eine Akademie gab und in übermüthig genialer Laune eine Reihe von Variationen auf der G-Saite allein improvisirte, standen die dortigen Musikprofessoren nach Gervasoni's Mittheilung vor Staunen beinahe auf den Kopf. Nur in Ferrara, wo er um dieselbe Zeit auftrat, wären ihm seine phantastischen Einfälle bald verderblich geworden. Er hatte sich mit dem ihm befreundeten Musiker Gordigiani von Bologna dorthin verfügt und beabsichtigte ein Konzert zu geben, an welchem sich die Sängerin Marcolini betheiligen sollte. Da man aber den Künstler bei dieser zu verleumden wußte, verweigerte sie in elfter Stunde ihre Mitwirkung. Bestürzt wandte sich Paganini an die ihm bekannte, mit einer anmuthigen Stimme begabte Tänzerin Pallerini und diese willfahrte zuletzt seinen inständigen Bitten. Wie sie sich indeß vor dem zahlreichen Publikum befand, ward sie verwirrt und sang ihre Arie äußerst schüchtern. Trotzdem begleitete man ihren Abgang mit beifälligem Klatschen, als sich plötzlich aus dem Hintergrund ein durchdringendes Pfeifen hören ließ. Paganini wüthete und schwur, sich für die ihm angethane Schmach zu rächen. Bevor er sein letztes Stück begann, kündigte er an, daß er verschiedene Thierlaute nachahmen werde. Nachdem er das Gezwitscher einer Anzahl Vögel, den Hahnenschrei, das Miauen der Katze, das Gebell des Hundes hatte vernehmen lassen, näherte er sich der Rampe und, indem er aufs überraschendste das IA des Esels imitirte, rief

er ins Theater: „Dies für denjenigen, welcher gezischt hat!“ Er glaubte die Zuhörer damit erheitern und den Beleidiger züchtigen zu können; allein auf einmal erhob sich das gesammte Parterre und stürzte wuthschnaubend auf die Bühne. Kaum fand Paganini Zeit genug, sich durch schleunige Flucht drohender Mißhandlung zu entziehen. Als er unter dem Schutz der Polizei in seinen Gasthof gelangt war, erfuhr er erst, daß die Landleute in der Umgegend der Stadt die Ferraresen als Dummköpfe betrachten, sie dem Esel vergleichen und wenn man die aus Ferrara Heimkehrenden fragt, woher sie kommen, mit einem IA antworten. Das Konzertpublikum hatte die Kränkung als eine absichtliche aufgefaßt, und die Stadtbehörde fand sich bemüßigt, Paganini die Bewilligung zum Konzertiren für immer zu entziehen. Das Jahr 1812 brachte der Virtuose höchst wahrscheinlich ganz in Florenz zu. Wenigstens findet sich in unseren Quellen nichts, woraus ein Aufenthalt in anderen Städten hergeleitet werden könnte. Anfangs 1813 aber trat das Ereigniß ein, das Paganini dauernd von seiner Fürstin und der toskanischen Hauptstadt trennen sollte. Zu einer festlichen Soirée bei Hof, welche mit einem Konzert begann und mit einem Ball endigte, hatte sich Paganini in seiner Uniform als Hauptmann der fürstlichen Gensdarmerie eingefunden. Sobald ihn Elisa bemerkte, ließ sie ihm sagen, er habe die Uniform sofort abzulegen und in schwarzem Kleid zu erscheinen. Paganini erwiederte: seine Bestallung ermächtige ihn, sich des Kostümes zu bedienen, das er angezogen, und bezeichne keinerlei Ausnahmsfälle. Einem wiederholten Befehl der Fürstin folgte eine wiederholte Weigerung seitens des Künstlers. Nach beendigtem Konzert und eröffnetem Ball wandelte dieser im Saale auf und ab, wie um zu zeigen, daß er Manns genug sei, um seine Rechte jeder Anfechtung gegenüber zu wahren. Allein noch in der Nacht entfernte er sich aus der Stadt und wandte sich nach der Lombardei, da er dem Landfrieden nicht mehr traute. Weder die Bitten der Fürstin selbst noch diejenigen seiner zahlreichen Florentiner Freunde vermochten ihn zur Rückkehr zu bewegen. Die Luft der Freiheit spielte allzu wohlig um seine Wangen, als daß er sich ein zweites Mal mochte binden lassen, und hätten auch holdeste Blumen die Fesseln umwunden. Mit dem Frühling des Schicksalsjahres 1813 beginnt Paganini's künstlerische Thätigkeit in Mailand, welche Stadt er wie keine zweite der schönen Halbinsel

aus Herz schloß, wohin er immer wieder zurückkehrte und wo er bis zu seinem Abgang aus Italien, d. h. bis 1828, im Ganzen 37 Konzerte gab. Sein erster Aufenthalt ließ sich zwar nicht besonders glückverheißend an. Wenige Tage nach seiner Ankunft hatte er im Scalatheater einer Aufführung des Ballettes „Die Hochzeit zu Benevent" von Vigano beigewohnt, zu welchem Süßmayer, der bekannte Fortsetzer des Mozart'schen Requiem's, die Musik geschrieben. Der letzteren entnahm unser Künstler das Thema für seine berühmten Variationen „Die Hexen". Eben war er mitten in der Komposition und den Vorbereitungen für sein erstes Auftreten vor den Mailändern, als die früher erwähnte Unterleibskrankheit ihn von neuem ergriff und ihn Monate lang ans Lager fesselte. So konnte er erst den 29. Oktober in der Scala debütiren. Er spielte vor einem äußerst zahlreichen Auditorium ein Konzert von Kreutzer und am Schluß Variationen auf der G-Saite. Als er unter dem Beifallstoben der Massen den Saal verließ, herrschte bei den Kennern nur eine Stimme, daß man den größten Geiger der Welt gehört habe und daß sich selbst Rolla, der Meister des klassischen Stils, in spielender Überwindung unerhörter Schwierigkeiten nicht mit ihm messen könne. Im Zeitraume von sechs Wochen folgten zehn weitere Akademien, welche theils in der Scala theils im Theater Carcano stattfanden. Diese kolossalen Räume vermochten kaum die Zuhörer zu fassen; einen Taumel der Bewunderung riefen besonders die sogen. „Hexen" hervor, deren phantastischer Spuk die Herzen der Hörer mit wollüstigem Grausen erfüllte. Auch der europäische Ruf Paganini's knüpft an diese Mailänder Konzerte an. Unterm 6. April 1814 erschien in der Leipziger Musikalischen Zeitung ein ziemlich ausführlicher Bericht darüber, wobei namentlich des Virtuosen individuelle Künste, das 2, 3 und 4stimmige Spiel in den schwierigsten Lagen, die Nachahmung anderer Instrumente wie aller möglichen Naturlaute, die Wiedergabe der chromatischen Skala unmittelbar am Steg, die Verbindung eines Gesanges mit pizzikirender Begleitung ꝛc. betont wurden. Seine Technik sei eine bis jetzt unerreichte, wobei sich freilich nicht leugnen lasse, daß er Alles auf seine eigene Manier vortrage und z. B. das Kreutzer'sche Konzert nicht in des Komponisten Sinn, sondern sehr à la Paganini gespielt habe. Im December 1813 machte Paganini, um sich etwas zu erholen, seiner Vaterstadt Genua einen Besuch und verfehlte

darüber denjenigen Rossini's, welcher im gleichen Monat seine Oper „Aurelian zu Palmyra" den Mailändern vorführte. Nachdem unser Künstler im Frühjahr 1814 eine zweite Serie von Konzerten im Teatro del Rè zu Mailand gegeben, sich auch der Erfolge seiner Schülerin Caterina Calcagno erfreut hatte, die gleichzeitig in der lombardischen Hauptstadt auftrat, begab er sich nach Bologna. Er spielte im dortigen Stadttheater und wiederholt in dem gastfreundlichen Hause des Signor Pegnalver. Ein freundlicher Zufall wollte es, daß er hier zuerst mit Rossini zusammentraf, der sich damals namentlich mit seinem „Tankred" und der „Italienerin in Algier" bereits den Ruf des bedeutendsten italiänischen Opernkomponisten und den Beinamen „süßer Schwan von Pesaro" errungen hatte. Bald umschloß eine herzliche Freundschaft die beiden in ihrer Art gleich großen Männer, von denen jeder das Genie des andern mit neidloser Freude anerkannte. Soll sich doch Rossini wiederholt dahin ausgesprochen haben: es sei ein Glück für die italiänischen Tondichter, daß Paganini's von eiserner Willenskraft gestähltes Talent sich nicht auf die Oper geworfen habe; denn er hätte all' seine Rivalen verdunkelt. Über das Jahr 1815 fließen unsere Quellen ziemlich spärlich. Doch ist sicher, daß Paganini einen Theil desselben konzertirend in der Romagna zubrachte und von seinen nervösen Leiden während mehrerer Monate in Ancona festgehalten wurde. Dann reiste er nach Genua zurück, wo ihn, Frühjahr 1816, die Kunde vom Auftreten des berühmten Geigers Lafont in Mailand ereilte. Sofort brach er dorthin auf, um den französischen Rivalen zu hören, und nun entwickelte sich der erste jener internationalen Wettkämpfe, welche zu den interessantesten Erlebnissen unseres Künstlers während der nächsten Jahre gehören. „Lafont's Spiel", so berichtete Paganini selbst, „machte mir viel Vergnügen. Acht Tage nach dem seinigen gab auch ich ein Konzert im Scalatheater, damit er mich kennen lernen könne. Am andern Morgen schlug mir Lafont vor, wir wollten uns in einer gemeinschaftlichen Akademie hören lassen. Ich lehnte ab, indem ich hervorhob, daß derartige Versuche gefährlich seien, weil das Publikum einen Zweikampf darin erblicke und ein Opfer haben wolle; im gegebenen Fall würde dies unzweifelhaft geschehen, denn er, Lafont, gelte für den ersten Violinisten Frankreichs und mir thue man die unverdiente Ehre an, mich als ersten Geiger Italiens zu betrachten. Lafont ließ sich nicht

überzeugen und ich fand mich genöthigt, den hingeworfenen Handschuh aufzunehmen. Ich beauftragte ihn das Programm festzustellen, das folgendermaßen gestaltet wurde: ich trug ein Konzert eigener Komposition, dann Lafont eines der seinen vor; nachher führten wir zusammen ein Doppelkonzert von Kreutzer aus. In diesem Stück hielt ich mich genau an meinen Part, so lange die beiden Geigen zusammengingen, in den Solis aber überließ ich mich den Launen meiner italiänischen Phantasie und improvisirte gleichsam ein neues Stück zur Orchesterbegleitung, was meinem liebenswürdigen Gegner nicht recht zu behagen schien. Hierauf spielte Lafont seine Variationen über ein russisches Thema und ich beschloß das Konzert mit meinen Hexenvariationen. Lafont besaß vielleicht den Vorzug größerer Tonschönheit; allein der Beifall der Massen bezeugte mir, daß ich in dem Streit keineswegs unterlegen war."

Im Wesentlichen hiermit übereinstimmend erzählte der französische Künstler die Begegnung, hielt sich übrigens auch seinerseits für unbesiegt. An edler Grazie und Sauberkeit des Vortrags vermochte der Schüler Kreutzer's und Rode's wohl den Genuesen zu erreichen, ja zu übertreffen; an leidenschaftlichem Schwung und virtuoser Kühnheit stand er dem letzteren unzweifelhaft nach. Nach Conestabile hätte sich übrigens Paganini erst zu dem Duell entschlossen, nachdem die überaus anmuthige Frau Lafont's ihre Bitten mit denjenigen des Gatten vereinigt. Auch sei es auffällig gewesen, mit welcher Sorgfalt der Franzose sein Instrument gestimmt, während Paganini ohne weiteres zu spielen begonnen habe. Wenige Monate später traf unser Virtuose mit einem anderen Geigenmeister zusammen, von dessen künstlerischer Richtung ihn freilich eine noch tiefere Kluft trennte, wir meinen Ludwig Spohr. Im Sommer 1816 hatte sich Paganini von Mailand nach Venedig begeben, nicht sowohl um zu konzertiren, als um seinem neuerdings leidenden körperlichen Zustand Linderung zu verschaffen. Am 5. Oktober gleichen Jahres langte der eben damals auf seiner italiänischen Kunstreise begriffene Spohr in der Lagunenstadt an. „Gestern", so schreibt er den 17. Oktober 1816, „gestern ist Paganini von Triest wieder hieher zurückgekommen und hat also, wie es scheint, sein Projekt, nach Wien zu gehen, vor der Hand aufgegeben. Heute früh kam er zu mir, und so lernte ich denn endlich diesen Wundermann persönlich kennen, von dem mir, seit ich in Italien bin, fast jeden Tag vor-

erzählt wurde. So wie er hat noch nie ein Instrumentalist die Italiäner entzückt, und ob sie gleich die Instrumental-Akademien nicht sehr lieben, so hat er doch deren in Mailand mehr als ein Dutzend und hier ebenfalls fünf gegeben. Erkundigt man sich nun näher, womit er denn eigentlich sein Publikum bezaubere, so hört man von den Nicht-musikalischen die übertriebensten Lobsprüche, daß er ein wahrer Hexenmeister sei und Töne auf der Violine hervorbringe, die man früher auf diesem Instrumente nie gehört habe. Die Kenner hingegen meinen, daß ihm zwar eine große Gewandtheit in der linken Hand, in Doppelgriffen und allen Arten von Passagen nicht abzusprechen sei, daß ihn aber gerade das, was den großen Haufen entzücke, zum Charlatan erniedrige und für seine Mängel, — einen großen Ton, einen langen Bogenstrich und einen geschmackvollen Vortrag des Gesanges, — nicht zu entschädigen vermöge. Das aber, womit er das italiänische Publikum hinreißt, und wodurch er sich den Namen des „Unerreichbaren", den man sogar unter sein Portrait setzt, erworben hat, besteht nach genauer Erkundigung in einer Reihe von Herrlichkeiten, welche in den finstern Zeiten des guten Geschmackes der weiland so berühmte Scheller in kleinen Städten, auch wohl Residenzen, Deutschlands zum Besten gab und die damals ebenso sehr von unsern Landsleuten bewundert wurden, nämlich in Flageolet-Tönen, in Variationen auf einer Saite, wobei er, um noch mehr zu imponiren, die drei übrigen Saiten von der Geige herabzieht, in einer gewissen Art Pizzicato von der linken Hand ohne Hilfe der rechten oder des Bogens hervorgebracht, und in manchen der Geige unnatürlichen Tönen, als Fagott-Ton, Stimme eines alten Weibes u. dergl. mehr." Spohr kommt dann auf die Sagen zu sprechen, mit denen man sich Paganini's räthselhafte Fertigkeit allgemein erkläre und bemerkt schließlich, derselbe habe sich durch sein ungefälliges Betragen mehrere der venetianischen Musikfreunde zu Gegnern gemacht und diese lobpreisen nun auf Kosten Paganini's ihn, den Schreiber, dessen Manier sie an ihre großen Veteranen Pugnani und Tartini erinnere. Freilich könne dies nur nachtheilig für ihn sein, weil es die Anhänger Paganini's von vorn herein zu seinen Gegnern mache und weil die Mehrzahl der Venetianer nun doch einmal die Überzeugung theile, daß der Genueſe unübertrefflich sei. „Heute früh", fährt Spohr unterm 20. Oktober fort, „war Paganini bei mir, um mir viel Schönes über das Kon-

zert zu sagen. Ich bat ihn sehr dringend, mir doch nun einmal etwas vorzuspielen, und mehrere Musikfreunde, die eben bei mir waren, vereinigten ihre Bitten mit der meinigen. Er schlug es uns aber geradezu ab und entschuldigte sich mit einem Sturze, dessen Folgen er noch in den Armen spüre. Nachher, als wir allein waren und ich nochmals in ihn drang, sagte er mir, seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie seine Wirkung; wenn er mir aber etwas spielen solle, so müsse er auf eine andere Art spielen, und dazu sei er jetzt viel zu wenig im Zuge; wir würden uns aber wahrscheinlich in Rom oder Neapel treffen, dann wolle er sich nicht länger weigern. Ich werde also wahrscheinlich von hier abreisen müssen, ohne den Wundermann gehört zu haben." — Diese beiden Berichte charakterisiren trefflich die vornehmkühle, mit unbedingtem Lob auch Größten gegenüber zurückhaltende Weise des deutschen Meisters, dessen mächtige Tonfülle, dessen edelgefaßte melodische Klage mit der verzehrenden Leidenschaftlichkeit, dem barocken Humor, dem virtuosen Übermuth des Südländers freilich so scharf wie möglich kontrastirten. Vermochte doch Spohr auch 14 Jahre später nicht völlig aufzuthauen, als er (Juni 1830) Paganini auf seinem Triumphzug durch Deutschland zweimal zu Kassel spielen hörte. „Seine linke Hand", schrieb er damals, „so wie die immer reine Intonation schienen mir bewunderungswürdig. In seinen Kompositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war." — Paganini seinerseits ließ den Vorzügen des Deutschen volle Gerechtigkeit widerfahren. Er bezeichnete ihn wiederholt als den vorzüglichsten Sänger auf seinem Instrument und bewunderte die Breite seines Vortrags wie seine großartige Bogenführung. Der Aufenthalt unseres Virtuosen zu Venedig dauerte über ein Jahr. Erst im Juli 1817 begab er sich wieder über Mailand nach seiner Heimat und von hier aus nach Rom, wo Rossini eben im Begriff stand, seine „Cenerentola" in Scene zu setzen. Paganini's Freude über das abermalige Zusammentreffen mit dem liebenswürdigen Kunstgenossen wurde indeß durch einen neuen Krankheitsanfall getrübt, der den Virtuosen wenige Tage nach seiner Ankunft in der ewigen Stadt überraschte. Erst nach Wochen vermochte er

eine Akademie zu geben. Der großartige Erfolg derselben veranlaßte ihn, die Karnevalszeit für eine Reihe von Konzerten auszubeuten, wozu ihm ein Reskript des Kardinal-Vikars von Genga die Befugnis gab. Aber auch in dem prachtvollen Palast, in welchem der Graf von Kaunitz als östreichischer Gesandter zu Rom residirte, entzückte er zu wiederholten Malen ein auserlesenes Publikum. Hier hörte ihn der Fürst Metternich, überhäufte ihn mit Lobsprüchen und lud ihn ebenso herzlich wie dringend ein, sich nach Wien zu begeben. Paganini faßte denn auch den Plan, dies zu thun und von Wien aus die größern Städte Deutschlands, Frankreichs und Englands zu besuchen; allein sein körperliches Befinden schreckte ihn ab und vereitelte für einmal die Ausführung des Projektes. Nach Conestabile hätte er schon jetzt einen Abstecher nach Neapel, ja sogar nach Sicilien gemacht. Fétis glaubt dies in Abrede stellen zu müssen, da sich in den Zeitschriften von 1817 und 1818 keine Belege dafür finden und Thatsache ist, daß er sich noch im Jahre 1817 zu Verona, bald darauf in Piacenza, Turin, Florenz, sowie durch ganz Toskana hören ließ. Von dem genialen Humor, mit welchem der Virtuose seine Widersacher zu Paaren trieb, legt folgende von Conestabile berichtete Episode Zeugniß ab, für deren buchstäbliche Wahrheit wir freilich nicht einstehen möchten. Als Paganini in Verona unter unerschöpflichem Applaus mehrere Akademien gegeben hatte, beschuldigte ihn der Orchesterdirektor Valdabrini, selbst ein tüchtiger Geiger, des Charlatanismus, indem er auf das beschränkte, wesentlich nur aus eigenen Kompositionen gebildete Repertoire des Virtuosen hinwies und behauptete, derselbe wäre nicht im Stande, ein von ihm (Valdabrini) geschriebenes schwieriges Konzert aufzuführen. Am Tag der Probe spielte Paganini das Werk vom Blatt herunter, schmückte dasselbe aber gleichzeitig mit einer solchen Menge genialer Arabesken aus, daß der verblüffte Valdabrini zu ihm sagte: Mein Freund, das ist nicht mein Konzert, das Sie uns vorgeführt; ich habe nichts von dem gefunden, was ich niederschrieb. — „Nur ruhig", entgegnete Paganini, „morgen werden Sie das Werk vollständig als das ihre erkennen." — Auf dem Programm der Akademie, welche den folgenden Tag stattfand, bildete Valdabrini's Tondichtung das Schlußstück. Wie erstaunte man aber, als Paganini bei Beginn desselben statt mit dem Fidelbogen mit einem spanischen Röhrchen erschien, sein Instrument ergriff und das Konzert vortrug,

als hätte es sich nicht der Mühe gelohnt, um dieses Kinderspiels willen den Bogen zu gebrauchen. — Als sich Paganini im Jahre 1818 zu Piacenza aufhielt, sollte er wiederum mit einem Rivalen zusammentreffen, der ihn freilich mit freudigerem Herzen entgegenkam, aber auch größeren Respekt einflößte denn Valdabrini. Bereits war der Ruf des italiänischen Wundermannes bis nach dem fernen Polen gelangt und hatte in der Brust des damals siebenundzwanzigjährigen, hochbegabten, für seine Kunst glühend begeisterten Violinspielers Karl Joseph Lipinski ein sehnsüchtiges Echo hervorgerufen. Gegen Ende des Jahres 1817 machte sich dieser von Lemberg auf, um Paganini jenseits der Alpen zu suchen und wo möglich von seiner Kunst Nutzen zu ziehen. In Venedig und Verona forschte Lipinski vergeblich nach dem Virtuosen. Erst in Mailand konnte er in Erfahrung bringen, daß Paganini zu Piacenza sei. Er traf hier gerade rechtzeitig ein, um ihn in einem Konzert zu hören. Beim ersten Adagio — so berichtet Wasielewski — verhielt sich das Publikum still; der polnische Geiger war der einzige, welcher stürmisch applaudirte. Seinen neugierigen Nachbarn theilte er mit, er komme fernher aus dem Norden, um den großen Meister zu hören. Dies mochte den Landsleuten des letztern schmeicheln und als das Konzert beendigt war, führten einige den Polen zu Paganini aufs Orchester und stellten ihn vor. Folgenden Tages machten die Musiker nähere Bekanntschaft und als Paganini den Kunstgenossen gehört, musicirte er nicht bloß täglich mit ihm, sondern veranlaßte ihn auch zur Mitwirkung in mehreren seiner Akademien. So spielten sie am 17. und 23. April 1818 Konzertduos von Pleyel und Kreutzer, und die männliche Kraft, das dunkellodernde Feuer, welche den Polen auszeichneten, rissen die Hörer kaum weniger hin, denn die schmeichlerische Grazie und der dämonische Humor ihres Landsmanns. Paganini soll Lipinski sogar den förmlichen Antrag gemacht haben, eine gemeinschaftliche Kunstreise durch ganz Italien mit ihm zu unternehmen. Doch konnte sich Lipinski hiezu um so weniger entschließen, als ihn mitten in der Blüthenfülle Hesperiens eine leidenschaftliche Sehnsucht nach der nordischen Heimat und der zurückgelassenen Familie ergriff. Noch vor Ende 1818 trat er seinen Rückweg über Triest an. In welch' liebevoller Erinnerung er übrigens den großen Rivalen behielt, beweist die Thatsache, daß er ihm noch 1827 drei bei Breitkopf und Härtel erschienene Capricen

widmete. Leider sollte ein späteres Zusammentreffen der beiden Geiger das schöne Verhältniß einigermaßen trüben. Im Jahre 1829 kündigten sie fast gleichzeitig Konzerte zu Warschau an. Die Parteileidenschaft fand in ihrem künstlerischen Wettstreit willkommenen Anlaß, den einen auf Kosten des anderen herabzusetzen. Die vielbeliebten Schlagwörter: „Klassiker“ und „Romantiker“ spielten dabei eine Hauptrolle, und obschon die Meister selbst dem Gezänk so gut wie möglich aus dem Wege gingen, konnte eine gewisse gegenseitige Entfremdung zuletzt nicht ausbleiben. — Nachdem Paganini im December 1818 und Januar 1819 wiederholt im Theater Carignano zu Turin aufgetreten war, dann im Februar zu Florenz konzertirt hatte, wo man seltsamerweise den Ton seiner Geige fast zu stark und etwas rauh fand, befriedigte er endlich im Sommer 1819 seine längstgehegte Sehnsucht, auch Neapel näher kennen zu lernen. Der fabelhafte Ruf, der ihm voranging, hatte bei den Musikern daselbst ein gewisses Mißtrauen wach gerufen, ja zu einer Art Verschwörung Anlaß gegeben. Man beauftragte den jugendlichen Tondichter Danna, welcher kürzlich das Konservatorium verlassen, ein mit Schwierigkeiten aller Art vollgestopftes Quartett zu schreiben und war überzeugt, daß man Paganini damit zu Falle bringen könne. Wenige Tage nach seiner Ankunft in Neapel lud man ihn zu einem musikalischen Gesellschaftsabend und bat ihn, das Quartett gemeinschaftlich mit dem ebenfalls anwesenden Geiger Onorio de Vito, dem Orchesterdirigenten und Bratschisten Festa und dem Cellisten Ciandelli zu spielen. Paganini merkte die List, deren Opfer er werden sollte, warf einen flüchtigen Blick in seine Stimme, und führte sie dann mit einer spielenden Anmuth aus, als wäre ihm das Werk seit Jahren bekannt gewesen. Er hatte damit jeden Zweifel an seinem Genie zu Boden geschlagen; Danna selbst war der erste, der ihm seine freudige Bewundernng aussprach. Onorio de Vito fiel ihm, seinen Irrthum abbittend, um den Hals, und einstimmig erklärte ihn die Versammlung der Fachleute als unvergleichlichen Meister seiner Kunst. Noch größeren Beifall denn bei den Kennern fand Paganini bei dem leichterregbaren neapolitanischen Volke, dem er sich in einer Reihe von Konzerten im Teatro del Fondo vorführte. Doch sollten sich auch schmerzliche Erinnerungen an seinen ersten Aufenthalt in diesem Paradies der Erde knüpfen. Mitten in seinen Triumphen wurde er neuerdings von seiner Unterleibskrankheit an-

gefallen. Da er eine möglichst leichte Luft für sein physisches Befinden zuträglich erachtete, hatte er zwei Zimmer im Quartier Petrajo, unterhalb Sankt-Elmo, gemiethet; allein die Wirkung war eine gegentheilige; sein Zustand verschlimmerte sich von Tag zu Tag und bald verbreitete sich das Gerücht, er sei schwindsüchtig. In Neapel hielt man diese Krankheit für ansteckend. Der Eigenthümer des Hauses, befürchtend, der fremde Künstler möchte der Pestilenz erliegen, war so unmenschlich und ließ das Bett des Kranken sowie alles, was ihm gehörte, ohne weiteres auf die Straße tragen. Zufälligerweise kam der Violoncellist Ciandelli hinzu. Im Zorn über die Brutalität des Miethsherrn, welche den Tod des Virtuosen hätte zur Folge haben können, versetzte er dem Barbaren einige wohlgemessene Stockschläge und ließ dann den Leidenden sofort in eine bequeme und gesunde Wohnung verbringen, wo Paganini bald soweit hergestellt war, daß er wieder Konzerte geben konnte. Im Monat März 1820 finden wir unseren Künstler neuerdings in Mailand, wo es sich eben damals um die Gründung einer Musikgesellschaft zur Pflege älterer, sowie der sogen. klassischen Tonwerke handelte. Den vielfachen und keineswegs völlig ungerechtfertigten Vorwürfen egoistischer Absonderung und kleinlichen Eigennutzes gegenüber, welche man gegen Paganini erhoben hat, ist die Thatsache doppelt erfreulich, daß er an den erwähnten Bestrebungen lebhaften Antheil nahm. Er leitete selbst verschiedene Konzerte der Verbindung, welche sich den Namen Gli Orfei beilegte, und wurde von ihr mit Medaillen und sonstigen Auszeichnungen geehrt. Erst im December 1820 begab er sich über Florenz nach Rom. Er kam hier in dem Augenblick an, wo Rossini's neue Oper „Mathilde von Chabran" im Theater Apollo in Scene gehen sollte. Am Tag der Generalprobe wurde der Kapellmeister Bollo vom Schlag gerührt. Rossini befand sich in äußerster Verlegenheit, da der Kranke schwer zu ersetzen, ein Aufschub der Sache aber nicht möglich war. Da ergriff Paganini die Gelegenheit, seinem großen Freunde einen Dienst zu erweisen. Eine rasche Durchsicht der Partitur genügte ihm, um sich mit den Intentionen des Komponisten vertraut zu machen. Am Abend leitete er die Probe mit einem Feuer, das Sänger wie Orchester fortriß. Um in das Accompagnement des letzteren mehr Zug zu bringen, spielte er den Part der ersten Geige eine Oktave höher mit und belehrte die Kapellmitglieder auf diesem Wege über die erforderlichen

Modifikationen des Tempos und Vortrags. Die Aufführung der Oper am folgenden Tag war eine Meisterleistung und setzte Rossini selbst in freudiges Erstaunen. Nachdem Paganini (Frühjahr 1821) im Theater Argentina mehrere Akademien gegeben und eine Reihe von Abenden bei seinem dankbaren Freunde verbracht hatte, wobei sie hin und wieder Geige und Guitarre zusammen spielten, besuchte er neuerdings Neapel. Er veranstaltete sowohl im Teatro del Fondo als im Teatro Nuovo Konzerte, welche die Begeisterung der Menge bis zur Frenesie steigerten. Der bekannte Musikschriftsteller Candler berichtete darüber im Morgenblatt des Jahres 1821: „Endlich habe ich in dem Teatro del Fondo Italiens ersten Violinspieler Ercole Paganini gehört und bewundert. Dieser Herkules unter den italien. Geigern gab hier 2 Akademien, die erste am 20. Juli, die 2te am 1. Sept., sowie eine dritte im Teatro nuovo gegen die Mitte desselben Monates; — alles qualificirt Paganini zu einem Künstler ganz eigener Art, der, keiner Schule unterthan, eine selbständige, wenn auch nicht immer von Apoll geheiligte Bahn wandelt."

Von Neapel begab sich Paganini nach Palermo, wo er indeß nur vereinzelte Bewunderer fand, während die Masse seinen Konzerten fern blieb. Sein Aufenthalt auf der Insel kann übrigens nicht lange gedauert haben. Denn zur Fastnachtszeit 1822 treffen wir ihn neuerdings in Rom. Der berühmte italiänische Staatsmann Massimo d'Azeglio berichtet von den Karnevalsstreichen, die er damals mit seinen Altersgenossen Rossini und Paganini verübt. Eines Tages verabredeten sie in Verbindung mit der Sängerin Liparini folgenden Scherz, welcher mit großem Erfolg in Scene gesetzt wurde: Alle verkleideten sich, über ihr elegantes Kostüme eine armselige Kleidung werfend, als blinde Bettelmusikantinnen, Rossini seinem Embonpoint durch kräftige Rundungen und Wülste nachhelfend, Paganini seine Länge und Magerkeit durch die Weiberkleidung noch mehr accentuirend. Durch Rossini wurde ein Lied mit folgendem Text komponirt:

„Blinde sind wir,
Sind geboren,
Um zu leben
Vom Erbarmen.
Weigert nicht 'ne Gab' uns Armen
An dem Tag der Fröhlichkeit!"

Die Liparini und d'Azeglio sangen, Rossini und Paganini klimperten auf zwei Guitarren und die Gesellschaft machte nicht bloß auf dem Corso und im Theater, sondern auch in den vornehmen Häusern, die sie heimsuchte, wahres Furore. Von Rom begab sich Paganini nach Venedig und bald darauf nach Piacenza. Vom April 1822 an konzertirt er mit gewohntem Erfolg zu Mailand und ist eben im Begriff, nach Deutschland aufzubrechen, als ihn (Januar 1823) auf einem Ausflug in die Provinz die tückische Krankheit zu Pavia neuerdings niederwirft. Kaum hergestellt, reist er nach Turin, wo man ihm in mehreren Akademien glänzendere Huldigungen darbringt denn je. Doch nöthigt ihn sein noch schwankender Gesundheitszustand, sich den Aufregungen des Konzertlebens zu entziehen und in seiner Heimat einige Monate auszuruhen. Als er im Mai 1824 zum ersten Mal im Theater S. Agostino wieder auftritt, vermag das Haus die herbeigeströmte Menge nicht zu fassen, da jeder des Ruhmes, welcher den Kompatrioten umstrahlt, gewissermaßen theilhaft werden möchte. Nachdem man den Meister wahrhaft vergöttert, kehrt er nach dem geliebten Mailand zurück und läßt sich den 12. Juni 1824 in der Scala hören, wo die Freude über des Künstlers Genesung den Enthusiasmus des Publikums schürt. Bald darauf giebt er dem Drängen seiner Landsleute nach und fügt seinen früheren zwei weitere Akademien zu Genua bei, wovon die eine auf den 30. Juni, die andere auf den 7. Juli fällt. Nachdem er die Herbstmonate des Jahres 1824 wiederum in der lombardischen Hauptstadt verbracht, mit den bedeutendsten Persönlichkeiten wie namentlich den Poeten Vincenzo Monti und Ugo Foscolo zwanglos heiteren Verkehr pflegend, treffen wir ihn Anfangs November zu Venedig. Weil er sich in seinen dortigen Konzert-Ankündigungen des Beinamens »Filarmonico« bediente, behaupteten gewisse böse Zungen, er wolle das Publikum glauben machen, daß er der Akademie der Philharmoniker zu Bologna angehöre. Die Ehre würde auf Seite der letztern sein, bemerkten die Freunde des Virtuosen. Er selbst aber fand sich zu der Erklärung veranlaßt, daß er sich mit jener Bezeichnung einfach als das gebe, was er sei, d. h. als Freund der Tonkunst. Bedeutsamer als die künstlerischen Erfolge, welche Paganini's Spiel auch diesmal in der Lagunenstadt erzielte, waren die Beziehungen, die sich während seines Aufenthaltes daselbst zwischen ihm und der am Samueletheater in Venedig engagirten Sängerin

Antonia Bianchi aus Como knüpften. Diese Dame, die sich weder durch außerordentliche Schönheit noch große Stimme, wohl aber eine gewisse jugendliche Grazie und geschmackvolle Gesangsmethode auszeichnete, scheint auf unseren Virtuosen tieferen Eindruck gemacht zu haben. Sie wurde die Mutter seines am 23. Juli 1825 geborenen Sohnes Achilles und begleitete Paganini vom Jahre 1826 an bis 1828 auf seinen Konzertreisen, indem sie sich gleichzeitig als Sängerin hören ließ. Als freilich der sinnliche Reiz verblaßte, welcher die Verbindung zunächst herbeigeführt, als gewisse sehr unerquickliche Seiten im Charakter der Frau, wie namentlich eine unberechenbare Launenhaftigkeit und leidenschaftliche Eifersucht störend hervortraten, zögerte Paganini nicht, das Verhältniß aufzulösen, dem die Innigkeit und Weihe eines ehelichen Bundes von vornherein gefehlt hatten. Dem Wunsch der Bianchi gemäß wandelte er die ihr schon früher zugesicherte Pension von 600 Mailänder Lire in eine Aversalsumme von 2000 Scudi oder 3571 fl. Conv. M. um, zahlte ihr dieselbe aus, stellte ihr die für sie geschriebenen Musikalien zurück und Antonia kehrte von Wien, wohin sie dem Künstler gefolgt war, heim in ihr Vaterland. — Im Monat Januar 1825 gab Paganini zwei Konzerte in Triest. Wie er auf die Wundersucht des Publikums spekulirte und durch absichtlich phantastisches Gebaren mit den Gerüchten zu spielen verstand, die sich an seine Vergangenheit knüpften, beweist folgender von Regli überlieferter Vorfall: Während seines Aufenthaltes in Triest saß der Künstler eines Tages in zahlreicher Gesellschaft bei Tisch. Vor Beendigung der Mahlzeit sprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Gespenst, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen sie es dort, wie es mich mit demselben blutgetränkten Dolche bedroht, mit dem ich ihm das Leben raubte. . . . und sie liebte mich . . . und war unschuldig, — o, zwei Jahre Kerker sind keine genügende Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergossen werden." Mit diesen Worten ergriff er das vor ihm liegende Messer. Natürlich beeilte man sich, dem scheinbar Rasenden in den Arm zu fallen. Dieser nahm indeß mit sardonischem Lächeln seinen Platz wieder ein, indem er bemerkte, er habe bloß die Unverschämten lächerlich machen wollen, welche jene bekannten, unsinnigen Märchen über ihn verbreitet. Thatsache ist, daß das Theater, wo er Tags darauf konzertirte, zum Brechen

überfüllt war und damit hatte Paganini seinen Zweck erreicht. Von Triest aus reiste er abermals nach Unteritalien. Conestabile berichtet von drei Akademien, die der Künstler unterwegs in der ewigen Stadt gegeben und in denen er wiederum die glänzendste Aufnahme gefunden habe. Auf den 15. April 1825 veranstaltete er zu Neapel im Teatro del' Fondo ein großes Konzert, an welchem sich die berühmtesten Sänger der damaligen Oper wie die Tosi, Novelli, Fioravanti und der Bassist Lablache betheiligten. Daß die Aufführung in Folge des Zusammenwirkens solcher Kräfte zu einem Tonfest seltenster Art wurde, liegt auf der Hand. Der Jubel der neapolitanischen Bevölkerung überstieg denn auch alles Maß und namentlich Paganini wurde mit Huldigungen jeder Art, Beifallsrufen, Kränzen, Gedichten wahrhaft überschüttet. Aber auch in Sicilien, wohin er sich von der parthenopäischen Stadt aus wandte, war diesmal sein Erfolg der denkbar großartigste. Palermo selbst lag ihm gleich einem Könige zu Füßen, als wollte es Abbitte thun für die Theilnahmlosigkeit, welche man beim erstmaligen Auftreten des Virtuosen an den Tag gelegt. Die milde Luft des Südens wirkte so wohlthätig auf Paganini's Befinden ein, daß er nahezu ein Jahr auf der Insel blieb, sein Dolce far niente nur hin und wieder durch ein Konzert unterbrechend. An Leib und Seele gleichmäßig gekräftigt, durfte er nun endlich zur Verwirklichung des längstgehegten Planes schreiten, sich auch außerhalb der vaterländischen Grenzen hören zu lassen. Doch wollte er vorerst noch von einigen italiänischen Lieblingsstädten Abschied nehmen und wandte sich zunächst wieder nach Oberitalien. In Gemeinschaft mit der Bianchi hörten ihn, Sommer 1826, Triest und Venedig, wo ihm diesmal besonders der Graf Paruechini und der Komponist Fanna viel Freundschaft erwiesen. Im Frühling 1827 befand er sich mit seiner Geliebten neuerdings in Rom und spielte hier 5 Mal im Theater Argentina. Am 25. April verlieh ihm der Papst Leo XII. in Anerkennung seiner künstlerischen Verdienste den Ritterorden des goldenen Sporens, eine Auszeichnung, die Paganini zu besonderer Genugthuung gereichte. Als der kleine Achilles, welchen die Eltern auf die Reise mitgenommen, in Florenz einen Beinbruch erlitt, soll Paganini Tage lang an seinem Bett ausgeharrt haben, so sehr ihm die Freunde riethen, seine eigene Gesundheit durch die lange Entbehrung freier Luft nicht wieder zu gefährden. Erst als das Kind genesen war, erfreute er seine Flo-

rentiner durch mehrere Akademien, sah sich dann aber genöthigt, seinen in der That wieder bedenklich angegriffenen Körper der Pflege zweier trefflicher Ärzte in Bologna, nämlich der Professoren Tomassini und Valorani, anzuvertrauen. Hier zuerst bediente er sich des sogen. Elixir de le Roi, zu dem er später immer wieder seine Zuflucht nahm und dessen unmäßiger Gebrauch freilich dazu beitrug, sein Nervensystem vollends zu zerrütten. Während der acht Monate seines Bologneser Aufenthaltes trat er besonders zu dem kunstsinnigen Dilettanten Cav. Milzetti, der selbst recht tüchtig Cello spielte, in freundschaftliche Beziehungen. Oft vereinigte sich, so erzählt der Musiker Pancaldi, im Hause des Adeligen oder bei Paganini ein kleiner Kreis von Liebhabern der Tonkunst, um Quartette und andere Kammermusik zu spielen und anzuhören. Paganini war namentlich für Beethoven leidenschaftlich begeistert und ließ keinen Abend vergehen, ohne daß das eine oder andere von des Meisters Werken vorgenommen worden wäre. „Auch erinnere ich mich eines Quartettes eigener Komposition aus E dur, von welchem der bekannte Radicati, damals erster Geiger in Bologna behauptete: die darin aufgehäuften Schwierigkeiten, seltsamen Lagen ꝛc. seien wider die Natur. Sofort griff Paganini zu seinem Instrument und führte den Part der ersten Violine so unübertrefflich aus, daß Mitspieler wie Hörer völlig aus der Fassung kamen. Mir wenigstens ist es nicht wider die Natur, meinte der Virtuose lächelnd, indem er mir das Manuskript mit einem schmeichelhaften Kompliment wieder zustellte". So kam der Frühling des Jahres 1828 heran, mit welchem Paganini's Triumphzug jenseits der Alpen beginnen sollte. Nicht bloß seinen Künstlerehrgeiz hoffte er auf dieser europäischen Reise vollauf zu befriedigen. Sie sollte ihn auch ein für allemal dem Kampf ums Dasein entrücken, ihm alle Mittel zu einem sorgenfreien, unabhängigen Leben gewähren. Trotz der bedeutenden Einnahmen, die er in Italien erzielt und welche sich beispielsweise für seine sämmtlichen Konzerte in Mailand auf 11500, in Bologna auf 12000, in Genua auf 10000 fl. beliefen, besaß Paganini bis jetzt keine erheblichen Reichthümer. So lange sein Vater lebte, d. h. bis um die Mitte der zwanziger Jahre, wußte ihm dieser, sei's durch Drohungen sei's durch Bitten, den größten Theil seines Gewinnes abzulocken. Nach dem Tod des Alten unterstützte er seine Mutter reichlich. Schon früher hatte er auf ihren Wunsch einer Schwester 5000 fl. darge-

liehen, die ihm nie zurückbezahlt wurden. Noch größere Summen wandte Paganini einer zweiten Schwester zu, bis er die Entdeckung machte, daß deren liederlicher Mann alles im Spiel aufgehen ließ. Nun wollte er endlich für sich selbst und die Zukunft seines Achilles sorgen, an dem sein Herz mit väterlicher Zärtlichkeit hing. Nachdem er noch ein Konzert im Theater del Velzaro zu Perugia gegeben und in Mailand die nöthigen Reisevorbereitungen getroffen hatte, machte sich unser Virtuose Anfangs März 1828 mit der Bianchi und dem Knaben auf den Weg nach Wien.

Bevor wir die Schilderung der dortigen Ereignisse beginnen, ist es angezeigt, einen Blick auf die Zeitverhältnisse und speciell den damaligen Stand der Musik zu werfen; denn nur auf diesem Wege läßt sich ein Virtuosenerfolg erklären, wie er in der Geschichte einzig dasteht. — Mit den Befreiungskriegen des Jahres 1813 hatte sich die athemlose Spannung gelöst, in welcher Napoleon die Völker hielt; der furchtbare Druck, unter welchem namentlich Deutschland seufzte, war hinweggenommen. Allein den Preis der ungeheuren Anstrengung, die heißersehnte Freiheit hatte man nicht errungen. Auf den Trümmern des Kaiserreichs wucherte eine üppige Reaktion, deren lichtscheues Gebaren um so bitterer empfunden wurde, je mehr die Charakter- und Talentlosigkeit der leitenden Personen von dem Genie des entthronten Imperators abstach. Als die zwanziger Jahre herankamen, stand das Metternich'sche Dämpfungssystem in voller Blüthe; wo sich ein Gräslein auf eigene Rechnung entfalten wollte, deckte man die lebentödtende Glasglocke darüber; wo ein Licht aufzuflackern wagte, blies man es aus. All' die Lebensströme, welche dem Staat hätten zufließen, seine gedeihliche Entwicklung hätten befördern können und sollen, wurden auf andere Gebiete hingelenkt. Die romantische Poesie, von vornherein einer gesunden Wirklichkeit abgewandt, kam den Rückschrittstendenzen der Höfe auf halbem Wege entgegen. Galt bei ihr doch der Grundsatz, daß das Reich der Träume, des bunten Scheins die wahre Heimat des Dichters sei, daß dieser nicht der Gegenwart einen Spiegel vorzuhalten, sondern sich in eine dämmerhafte Vergangenheit oder ins heitere Fabelland des Märchens zu flüchten habe. Nicht auf den Inhalt, auf plastisch gerundete Darstellung, sondern auf die musikalische Form, auf das sinnliche Element des Ohrgefälligen legte man das Hauptgewicht; denn „süße Liebe denkt in Tönen". Also einerseits

üppigster, alles Denken einlullender Wohlklang der Sprache, ein kaleidoskopisches Spiel mit allen möglichen Versarten, wie wir es bei Tieck antreffen; andererseits phantastische Willkür, Loslösung der dichterischen Gestalt von den Bedingungen des wirklichen Daseins, ein bunter Wechsel von Wundererscheinungen und Teufelsfratzen, die uns bald laut auflachen, bald zusammenschauern lassen! Hauptvertreter dieser Richtung ist der Musiker-Poet A. Th. Hoffmann, das unheimliche Zerrbild eines genialen Menschen, der Schöpfer des Kapellmeister Kreisler und jener zahlreichen anderen herumreisenden Künstler, in denen er die Virtuosenerscheinungen der zwanziger Jahre mit wahrhaft divinatorischer Erfindungskraft vorgebildet hat. Was Wunder, daß den zahllosen Lesern der Hoffmann'schen Werke, die bald auch eine Lieblingslektüre der Franzosen werden sollten, Paganini's geisterhafte Gestalt wie eine Erfüllung all' der Träume vorkam, welche der Romantiker in ihrer Phantasie entzündet! Finden wir doch in einer Masse von Recensionen die Persönlichkeit unseres Virtuosen mit jenen barocken Figuren in Parallele gestellt, wie sie der wildphantastische Poet aus dem Nichts hervorgerufen! Und wie die Dichtung den Boden trefflich vorbereitet hatte, auf dem Paganini erscheinen sollte, so half die Muse der Tonkunst selbst dem Triumphator die Wege ebnen. Im Jahre 1822 war Rossini nach der österreichischen Hauptstadt gekommen und hatte die genußsüchtigen Wiener bis zum Taumel berauscht. Die unübertreffliche Darstellung, welche seinen Opern durch die Vereinigung der größten Sänger und Sängerinnen jener Zeit zu Theil ward, riß nicht bloß die Massen zu beispiellosem Enthusiasmus hin, sondern verwirrte selbst nüchterne, scharfsinnigste Köpfe. „Welche Männerstimmen", schreibt der Philosoph Hegel 1824 an seine Gattin, „zwei Tenöre, Rubini und Donzelli, welche Kehlen, welche Manier, Lieblichkeit, Volubilität, Stärke, Klang, das muß man hören!" — „Barbier von Rossini zum 2ten Mal: ich habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, daß dieser Rossini'sche Figaro mich unendlich mehr vergnügt, als Mozart's »Nozze« — ebenso wie die Sänger unendlich mehr con amore spielten und sangen; — was ist das herrlich, unwiderstehlich, so daß man nicht von Wien loskommen kann!" — Das Princip des sinnlichen Genusses in der Musik, als dessen Hauptvertreter sich Rossini darstellt, hätte in so bestrickender Gestalt wohl auch zu anderer Zeit über den Ernst und die Würde

deutscher Tonkunst gesiegt. Damals trug die frivole Leichtlebigkeit einer politisch abgestumpften, ohne höhere Ideale in den Tag hinein lebenden Bevölkerung dazu bei, den wälschen Meister, dessen trällernde Melodien sich wie Champagnerschaum schlürfen ließen, für längere Zeit zum Alleinherrscher auf musikalischem Gebiet zu machen. Von Beethoven, welcher 1822 „in einem Zustand absoluter Erdentrücktheit", seine gigantische D dur-Messe vollendete, wurde während der Jahre 1827 bis 1831 in den Gesellschaftskonzerten der Wiener Musikfreunde nur eine einzige Symphonie aufgeführt. Trotz der Beliebtheit, deren sich der Freischützkomponist erfreute, vermochte Carl Maria von Weber mit seiner 1823 für Wien geschriebenen „Euryanthe" nicht durchzudringen. Franz Schubert war kaum erst als Liedersänger bekannt; von seinen herrlichsten Werken, wie der C dur-Symphonie und dem Streichquintett in C, hatte bei seinem Tode 1828 noch kein Mensch Notiz genommen. Auch Spohr wurde als Violinvirtuose weit höher geschätzt denn als Tondichter, wie denn überhaupt das Virtuosenthum eben jetzt seine goldenen Tage feierte. Massenhaft durchzogen die kehl- und fingerfertigen sogen. Priester der Kunst die Länder und überall fanden sie willkommene Aufnahme, sei es nun daß sie durch technische Fertigkeit und äußere Brillanz zu imponiren und dem Ohr zu schmeicheln verstanden, wie jene bekannten Virtuosen Czerny, Kalkbrenner, Herz und Konsorten, sei es daß sie schon durch ihre äußere Erscheinung, durch das barock Geniale oder Geheimnißvolle ihres Gebarens, den Dunstkreis pikanter Anekdoten, der ihre Persönlichkeit umgab, das Interesse der Menge zu fesseln wußten, wie die juwelenüberladene Catalani oder der Geiger Boucher, der phantastische Doppelgänger Napoleon's, oder der wildromantische Pianist Ludwig Böhner, dieser echteste Typus eines musikalischen Nomaden. Und nun sollte der Meister kommen, der all' die Vorzüge und Künste jener großen und kleinen Helden in sich vereinigte, dessen bis an die äußerste Grenze menschlicher Leistungsfähigkeit ausgebildete Technik im Dienst eines echt südländischen Naturell's, einer dämonisch leidenschaftlichen Künstlerphantasie stand, ein Virtuose, dessen seltsames Äußeres die Neugier der Menge kaum weniger erregen mußte als seine sagenumwitterte, wunderdurchwirkte Vergangenheit. Wie konnte es ausbleiben, daß Paganini unter solchen Verhältnissen gleich einer übernatürlichen oder infernalischen Erscheinung angestaunt wurde und daß er Wir-

kungen hervorbrachte, welche die ernüchterte Gegenwart sich kaum mehr vorzustellen vermag. Am 16. März 1828 war unser Künstler in der Kaiserstadt an der Donau angelangt. „Der Ruf, welcher Herrn Paganini vorangeht", hieß es wenige Tage darauf in der Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode, „die wirklich seltene Kühnheit und Gewandtheit seines Spiels, welche in Italien zum Sprüchwort geworden sind und die Bewunderung aller Künstler und Kunstfreunde erregten, lassen einen hohen und seltenen Genuß in seinen Produktionen erwarten." Den 29. März fand sein erstes Konzert im Redoutensaal statt. Es versetzte die Bevölkerung Wiens in eine Ekstase, die jeder Beschreibung spottet. „Beim ersten Strich, den er auf seiner Guarneri that (sagt Schilling in seinem Universallexikon der Tonkunst), ja man kann sagen, mit dem ersten Schritt, den er in den Saal that, war sein Ruf in Deutschland entschieden. Wie von einem elektrischen Feuer entzündet, leuchtete er plötzlich gleich einer Wundererscheinung am Himmel der Kunst." „Wer Paganini nicht gehört hat", hieß es in der Theaterzeitung, „kann auch keine Ahnung von ihm haben. Sein Spiel zu detailliren ist durchaus unmöglich; da wird auch ein oftmaliges Hören nicht viel helfen. — Wenn man sagt, daß er unbegreifliche Schwierigkeiten so rein, so sicher bewältigt, wie man ein leichtes Thema spielt, wenn man ein Künstler ist, daß er Doppelgriffe, Flageolettöne in den höchsten Noten, pizzikirte Noten zwischen angestrichenen, Doppelgriffe im Flageolet, unbegreifliche Staccati macht, und das alles zu den künstlichsten Passagen im schnellsten, wie im langsamsten Tempo zusammenwebt, wenn man sagt, daß die Geige unter seiner Hand erklingt, wie keine menschliche Stimme schöner und rührender u. s. w., so hat man noch nichts gesagt." — Bei einem Entrée von 10 und 5 fl. W. W. belief sich die Einnahme auf über 12000 fl. und noch massenhafter drängten sich die Zuhörer am 13. April zum zweiten Konzert. Schon drei Stunden vor dessen Beginn war der 3000 Menschen fassende Redoutensaal überfüllt. Damen und Cavaliere standen nach einem Bericht in der Leipziger Musikalischen Zeitung (4. Juni) wie zusammengepreßt; ein armseliger, mitunter wohl gar baufälliger Stuhl wurde gegen eine Gratifikation von 5 Silbergulden an müde Gebeine vermiethet. — Auch mehrere Glieder des Kaiserhauses wohnten der Aufführung bei. „Sein erstes Solo im H moll-Konzert", äußerte sich ein Bericht-

erstatter in der Zeitschrift für Kunst, Litteratur ꝛc. — „sein erstes Solo zeigte sogleich den kühnen, großartigen Spieler, der sein Element besiegt und über sein Instrument eine so vollkommene Herrschaft erlangt hat, daß die schwersten Aufgaben ein leichtes Spiel für seine Kräfte sind. Sein großartig langer Bogenstrich erfreut das Auge, indeß das Ohr durch seine seelenvoll eindringende Zartheit entzückt und durch kühne Griffe und große Stärke des Tons zur Bewunderung gezwungen wird.“ Den 16. und 28. April folgten das dritte und vierte Konzert und noch immer war der Enthusiasmus im Steigen. „Die höchste Großartigkeit“, so berichtet die Musikalische Zeitung vom 7. Mai darüber, „gepaart mit der makellosesten Reinheit; Oktaven und Decimenpassagen in pfeilschneller Geschwindigkeit, Läufe in 16theiligen Noten, wovon die eine immer pizzikato, die nächste coll' arco vorgetragen wird, alles so deutlich und präcis, daß auch nicht die kleinste Nüance dem Gehör entgeht, rasches Herab- und Wiederhinaufstimmen der Saiten ohne Unterbrechung in den schwierigsten Bravoursätzen, alles dieses, was unter anderen Umständen leicht an Charlatanerie grenzen würde, reißt hier in solcher unerreichbaren Vollendung ausgeführt zum Staunen, zu sprachloser Bewunderung hin. — Mit einem Zauberschlag umgewandelt schien der Künstler im Adagio; keine Spur mehr der frühern Tours de force, ein seelenvoller Sänger im edlen gebundenen Stil und zarter Einfachheit, himmlische Klänge entlockend, die von Herzen kommen und zum Herzen dringen. Es war das Gefühl der Wahrheit und der Natur herrlichster Triumph!“ — In den 20 Konzerten, mit denen Paganini bis zum Herbst 1828 die Wiener beglückte und deren Programme fast lediglich aus seinen eigenen Kompositionen bestanden, mußte er die Hexen-Variationen und diejenigen über das sogen. Glöckchenrondeau, ferner die über das Gebet aus „Moses“ und über das Thema »Nel cor più non mi sento« am meisten wiederholen. Doch erregten auch seine Konzerte, die Sonate militaire auf der G-Saite, die Bearbeitung des Mozartschen »Non più andrai«, sowie der Balletmotive aus „Alcino“ und den „Volksstämmen“ von Weigl und Umlauff, die Variationen über das Final-Rondo der „Cenerentola“ Stürme der Bewunderung. Trug Paganini ausnahmsweise Werke anderer Komponisten vor, wie bei seinem vierten Auftreten ein Konzert von Kreutzer, bei seinem fünften ein solches von Rode, so fand man freilich, die Eigenthümlich-

keit der betreffenden Tondichter verschwinde unter der subjektiven Behandlung des Vortragenden völlig, allein seine humoristische Genialität schien den Künstler über jeden Vorwurf hinwegzuheben. All' die bedeutenden Geiger der österreichischen Hauptstadt, die Mayseder, Jansa, Leon de Saint-Lubin, Strebinger, Böhm, stimmten darin überein, daß Paganini unvergleichlich, ein Wettkampf mit ihm Thorheit sei. Wenn er trotzdem verschiedene Nachahmer fand, wie den Violinisten Treichler, Mitglied des k. k. Hofopernorchesters, der am 26. Dec. 1828 unter großem Beifall ein Konzert à la Paganini gab, ferner die Geiger Joseph Panni, Benesch und Sigismund Praun, so gehörte auch dies zur Signatur der Zeit. Alles spekulirte nun einmal auf die Anziehungskraft, welche schon der Name des Wundermannes ausübte. Strauß, Lanner und Czerny schrieben Walzer nach Motiven von Paganini; auf den weltbedeutenden Brettern gab man eine Reihe von Stücken, in denen der große Geiger oder ein grotesker Doppelgänger desselben die Hauptrolle spielten, so im Theater an der Wien die Posse: „Der falsche Virtuose oder das Konzert auf der G-Saite" von Meisel und Glaser, ferner ein Stück betitelt: „Demoiselle Sontag und Monsieur Paganini, oder die Enthusiasten in Paris und Wien". In jedem Laden stieß man auf Paganini's Portrait oder auf Gegenstände, deren Werth durch seinen Namen vermehrt werden sollte. Man genoß sein Bildniß in Semmel- und Bonbonformat, man bedeckte sich das Haupt mit Paganinihüten. Die Damenwelt trug Haarzöpfe, Bänder, Schleifen, Busen-Tücher und Nadeln à la Paganini und bevorzugte Kleiderstoffe, welche mit Geigen und Glöckchen bedruckt waren. Knöpfe, Stöcke, Cigarrenbüchsen, Pfeifenrohre, Kaffeetücher, Nachtlichter wurden auf seinen Namen getauft. Als er selbst in einem Laden Handschuhe verlangt hatte, legte man ihm ein Paar à la Giraffe vor und nachdem er bemerkt: »No no, Signora, d'un' altra bestia«, wurden ihm solche à la Paganini gebracht, der eine mit der Violine, der andere mit dem Bogen geziert. Die Wiener Droschkenkutscher sprachen nicht mehr von Fünfguldenscheinen, sondern von Paganinerln, weil er regelmäßig jenen Betrag als Eintrittspreis für seine Konzerte verlangte. Und wie die Fiakerhelden den seltenen Mann segneten, so priesen ihn die Dichter der Kaiserstadt in allen möglichen und unmöglichen Redensarten. Von Weidmann, Giftschütz, Kasper, Hirt, Kanne regnete es Sonette, Akro-

stichen, Hymnen. Ja die Theaterzeitung d. d. April 1828 brachte eine förmliche Apotheose des Halbgottes aus der Feder von Ludwig Halirsch. Aber auch der Hof und die städtischen Behörden blieben hinter den Huldigungen der Masse nicht zurück. Der Kaiser Franz I. ernannte den Geiger zum kaiserlichen Kammervirtuosen und ließ ihm eine mit Diamanten geschmückte Dose als Geschenk überreichen Als er ein Konzert zu Gunsten der Hilfsbedürftigen Wiens gegeben, sandte ihm der Magistrat die goldene Salvator-Medaille nebst einem in den ehrerbietigsten Ausdrücken gehaltenen Dankschreiben. Den Gipfel der Ovationen aber bildete eine auf seinen Abschied geprägte Denkmünze, welche der k. k. Obergraveur Jos. Lang ausgearbeitet und deren Vorderseite das wohlgetroffene Bild des Künstlers mit der Inschrift: »Nicolo Paganini, Vienne 1828« trug, während die Rückseite seine Geige von Eichen- und Lorbeerzweigen umwunden und ein offenes Notenbuch mit den ersten Takten des Glöckchenthemas zeigte. Die Inschrift darauf lautete: Perituris sonis non peritura gloria. — Nicht mit derselben ungetheilten Begeisterung wie in Wien wurde Paganini von den Sachverständigen zu Prag aufgenommen, wo er Ende November 1828 anlangte und während des folgenden Monates December (1., 4., 9., 13., 16 und 20), 6 Konzerte gab. Zwar erwuchsen ihm auch hier enthusiastische Freunde, worunter sein erster Biograph, der Universitätsprofessor Julius Max Schottky; allein auf der andern Seite fehlte es nicht an ebenso eifrigen Gegnern, welche sein Spiel mit demjenigen der klassischen Meister in Parallele setzten, seinen unkräftigen, oft forcirten und rauhen Ton tadelten, seine Kadenzen und Koloraturen für altmodisch erklärten und sich insbesondere über das charlatanhafte Spiel auf der G-Saite wie im Flageolet mit seinem unerquicklichen Heulen aufhielten. Namentlich war es ein Prager Berichterstatter in den litterarischen Blättern der Hamburger Börsenhalle, dessen giftige Ausfälle unseren Virtuosen um so schwerer verletzten, als sie neben manchem Übertriebenen, boshaft Entstellten doch auch Wahres enthielten und seine Schwächen auf empfindliche Weise bloßlegten. Wer Spohr, Baillot, Lafont, Romberg gehört habe, hieß es dort, könne sein Ohr unmöglich an diese Harlekinaden gewöhnen; an stilvoller Größe und Tiefe der Empfindung gebreche es ihm ganz; seine Bogenführung sei erbärmlich, seine Kompositionen unter aller Kritik. Diesen Vorwürfen gegenüber betonten dann freilich die An-

hänger, daß man Paganini mit den Jüngern Viotti's nicht vergleichen könne, da sein echt Jean Paul'scher Humor, seine dämonische Genialität ihn von vornherein zum Gegensatz jener maßvoll klassischen Schule stemple, daß übrigens sein Geigenton unmöglich so groß sein könne wie bei den oberwähnten Meistern, weil die Ausführung seiner Flageoletpassagen einen weniger starken Saitenbezug nothwendig bedinge, daß gerade das sehnsüchtige Schleifen und Binden der Töne auf der G-Saite vereint mit einer eigenthümlichen Bebung etwas mächtig in die Seele Greifendes habe, daß überhaupt seine wunderbare, sich gleichsam selbst überbietende Fertigkeit niemals Selbstzweck, sondern bloß Mittel zu vertieftem Ausdruck sei. Während so der Streit der Gelehrten hin und her wogte, drängten sich die Hörer trotz vier- und fünffach erhöhter Preise massenhaft zu den Konzerten und war der Beifall so glänzend wie möglich. Unmittelbar nach dem vierten Konzert (14. Dec. Nachts 10 Uhr) gab Schottky dem Eindruck, welchen die Erscheinung des Geigers auf ihn gemacht, folgenden charakteristischen Ausdruck: „Er ist so mager, daß man nicht füglich magerer sein kann; dabei hat er eine blaßgelbe Farbe, eine große, weit hervorstehende Adlernase und lange knochige Finger. Kaum scheint er in der Kleidung zusammenzuhängen und macht er seine Verbeugungen, so bewegt sich der Körper auf eine so sonderbare Art, daß man alle Augenblicke fürchtet, die Füße könnten sich vom Rumpfe trennen und der ganze Mensch würde in einen Knochenhügel zusammenstürzen. Beim Spiel ist der rechte Fuß vorgeschoben, der, wenn die Passagen lebhafter werden, mit ans Komische grenzender Heftigkeit den Takt angiebt, ohne daß aber das Gesicht etwas von seiner Abgestorbenheit verlöre, außer wenn es sich für den Beifallsdonner zum sonderbaren Lächeln verzieht, wo sich allmählig die Lippen wunderlich verschieben und die Augen, zwar mit innigem Selbstgefühl aber doch nicht ohne Gutmüthigkeit, nach allen Seiten blinzeln. Bei schwierigen Stellen bildet sein Körper eine Art Dreieck, da sich der Leib dann übermäßig einbiegt, während der Kopf und der rechte Fuß voranstehen. Noch nie vor seiner Zeit sind auf der Violine so ungeheure Schwierigkeiten mit so viel Grazie und Lieblichkeit überwunden worden. Man vernimmt auf seinem Instrument außer den der Violine eigenthümlichen Tönen wahre Naturlaute, die sich bald dem einfachen Vogelgesang, bald dem Schlage der Nachtigall oder dem silberhellen Glockentone an-

nähern, bald flötend und leise verklingend sind wie ein Zephir, bald aber stürmend in Doppelgriffen dahin rauschen und das ganze Orchester zu beherrschen scheinen. — So steht er, wohl verstanden in seiner Art, unerreichbar da und selbst die größten Meister müssen bekennen, daß sie vor Paganini's Auftreten nicht ahnten, bis zu welcher technischen Vollendung dieß Instrument gesteigert werden könne." — Nach Conestabile's Mittheilungen wurde Paganini während seines Prager Aufenthaltes von mehrfachem Mißgeschick betroffen. In Folge einer unvorsichtigen Zahnoperation erlitt er eine Verletzung an der Kinnlade und verlor die ganze untere Zahnreihe. Bald darauf ergriff ihn eine heftige Kehlkopfentzündung, und nur der Hahnemann'schen Heilmethode dankte er es, daß es ihm trotzdem möglich ward, um die Mitte des Monats Januar 1829 nordwärts zu verreisen. Am 23. Januar gab er im Theater zu Dresden unter Mitwirkung der Opernsängerinnen Pallazesi und Chiasetti ein glänzend besuchtes Konzert und wenige Tage darauf spielte er vor dem König von Sachsen und seiner Familie, wofür ihm 100 Dukaten nebst einer kostbaren Tabatière überreicht wurden. „Mir erschienen Paganini's sogen. Kunststückchen", schrieb der geistvolle Karl Boromäus Miltitz in die Dresdener Abendzeitung, „die sonderbaren, oft grell klingenden Cappriccio's, Verzierungen ꝛc. in demselben Lichte, als die Wölfe, Bären, Affen, Ziegen, die wir so oft als Ausladungen und Verkröpfungen der gothischen Kirchen bemerken. Wenn wir hier die Majestät des hohen Pilasters, die Kühnheit der himmelanstrebenden schlanken Säule bewundern, so ergötzt uns auch noch auf schauerliche Weise die Phantasie des Künstlers, die in der schwindelnden Höhe bei einem Reichthum von Formen, der schon Alles erschöpft zu haben scheint, fabelhafte und komische Gestalten in bunter Fülle hervorzurufen vermag. Und in welcher technischen Vollendung giebt Paganini diese überfüllten Blumen seines künstlerischen Bildungstriebes!" —

Mit brennender Neugier erwartete man Paganini seit Anfang Februar in dem musikliebenden Leipzig, wo er am 12. gen. Monats anlangte und für den 16. ein Konzert ankündigte. „Alles ist bereits von seiner Humanität, Leutseligkeit und Billigkeit entzückt", hieß es in den Zeitungen. „Er ließ sich erbitten, statt 4 Thlr. fürs Billet nur 2 anzusetzen, damit auch weniger Bemittelte das Wunder dieser Zeit anstaunen könnten". Doch sollte das Publikum der Buchhändlerstadt

diesmal noch um den Hochgenuß betrogen werden! Die Konzertdirektion wollte dem Geiger statt der von ihm zum Accompagnement beanspruchten Hälfte des Orchesters das ganze und überdies eine Sängerin aufdringen, und als er die Akademie ins Theater zu verlegen gedachte, verlangte man ihm 300 Thlr. Pacht für den Abend. Statt auf diese Bedingungen einzugehen, verließ Paganini ohne weiteres die Stadt und machte sich auf den Weg nach Berlin. Am 4. März 1828 fand im königl. Schauspielhaus sein erstes Konzert daselbst statt, bei dem er ziemlich kühl empfangen wurde. Allein kaum hatte er ein Stück gespielt, als der nüchterne Kriticismus der Berliner Bevölkerung in eine jeder Beschreibung spottenden Ekstase umsprang. »Jo son di nuovo in Vienna« soll Paganini selbst ausgerufen haben, als er vom Jubel der Massen umbraust nach seinem Gasthof zurückfuhr. „Wer es nicht gehört hat, glaubt es nicht"; schrieb Rellstab unmittelbar nachher in die Wiener Theaterzeitung. „Ich habe es gehört, aber ich glaube es doch nicht. Alle großen Geiger sind etwas, haben einen Stil, man kann ihnen folgen, und der gewaltige Spohr, der süße Polledro, der feurige Lipinski, der elegante Lafont haben mir bloß Bewunderung abgelockt. Paganini ist nicht er selbst, sondern er ist Lust, Hohn, Wahnsinn und glühender Schmerz, bald dies und jenes; die Töne sind ihm nur ein Mittel, sich auszusprechen, und selbst die Rührung, die er bereitet, zerstört er im Augenblicke durch grelle, unschöne Striche, durch freche unpassende Capriccio's. Er kratzt und schabt manchmal ganz unerwartet, wie wenn er sich schämte, einem weichen, edlen Gefühle so eben gehuldigt zu haben und im Augenblicke, wo man sich unwillig abwenden möchte, hat er deine Seele schon wieder mit einem goldenen Faden umschlungen und droht sie dir aus dem Leibe zu ziehen."

Am 13. März fand Paganini's zweites Konzert statt, wobei er 1200 Billets à 2 Thlr. absetzte und so ging es fort. Als er im fünften Konzert den Gesang der trefflichen Frl. Schätzell begleitete und deren Stimme bald mit den süßesten Arabesken umwob, bald echogleich nachahmte, versetzte seine unerschöpfliche Genialität Kenner wie Laien in gleichmäßiges Entzücken. Nachdem er schon am 6. April die Hälfte der Einnahme für mildthätige Zwecke bestimmt hatte, konzertirte er am 29. desselben Monats im überfüllten Opernhaus zu Gunsten der in Preußen durch Überschwemmung Verunglückten

und erwarb sich dadurch die allgemeine Sympathie in vermehrtem Maß. Bei der letzterwähnten Aufführung sprang ihm, als er eben ein Rode'sches Konzert begonnen hatte, die Quinte. Ohne sich aus der Fassung bringen zu lassen, spielte er den ersten Satz auf den drei übrigen Saiten zu Ende. Im achten Konzert entfesselte sein Vortrag des berüchtigten Hexentanzes einen Orkan schauerdurchrieselter Begeisterung, die sich übrigens noch steigerte, als er im neunten eine Reihe selbsterfundener Variationen über die National-Hymne: „Heil dir im Siegerkranz" vortrug. „Es ist außerordentlich, was der Mann leistet", hatte der alte Zelter schon unterm 1. Mai an seinem Freund Goethe geschrieben „und dabey muß bemerkt werden: daß die Wirkung seines Spiels ganz allgemein erwünscht und andern Virtuosen auf seinem Instrumente ganz unbegreiflich ist. Sein Wesen ist also mehr als Musik, ohne höhere Musik zu sein, und bey solcher Meynung dürfte ich bleiben wenn ich ihn öfter hörte. Ich war so placirt, daß ich alle Bewegungen seiner Hand und seines Armes sehen konnte, die bey einer ziemlich kleinen Figur von besonderer Biegsamkeit, Stärke und Elasticität sein müssen, weil er gar nicht ermüdet das Fatiguanteste in seiner Steigerung wie ein Uhrwerk hervorzubringen, das eine Seele hatte. Die hundert Künste seines Bogens und seiner Finger, welche sämmtlich einzeln ausgedacht und eingeübt sind, erscheinen in einer geschmackvollen Folgereihe und zeichnen ihn auch als Komponisten aus. In jedem Falle aber ist er ein vollkommener Meister seines Instrumentes in höchster Potenz, insofern was ihm auch nach bestem Willen nicht gelingt, wie eine kecke Variation herauskommt." — Wohl die geistvollste und kompetenteste Berlinerstimme, die sich über Paganini vernehmen ließ, ist diejenige von Ad. Bernh. Marx. Nachdem dieser in der Berliner Allg. musikal. Zeitung und fast wörtlich damit übereinstimmend in seinen Erinnerungen (Bd. II, S. 73) zunächst der Sagen gedacht, zu denen der Geiger die aufgeregte Phantasie des Volkes erweckt, fährt er fort: „Nun stand er da und sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt, ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch

zerstörenden Humor's werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen, — daß man meint, er schlüge das Instrument wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt." — „Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte", fährt Marx weiter fort, „bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unseren Augen ihre Schöpfung vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten. — Ein Geist, geweiht in seinem Ursprung, erhaben in seinen Phantasien, gebannt in einen dem Dienst des Augenblicks verfallenen Virtuosen. Es war das erste mal, daß mir eine dämonische Natur im Gebiete meiner Kunst zur Anschauung kam." —

Von Berlin aus beabsichtigte Paganini nach Polen zu gehen und wenn immer möglich, d. h. falls ihn das nordische Klima nicht allzusehr angreifen würde, bis nach Petersburg vorzudringen. Anfangs Mai verließ er die preußische Hauptstadt, nachdem er sich noch am Hof hatte hören lassen und vom König zum Konzertmeister ernannt worden war, und begab sich zunächst nach Frankfurt an der Oder. Conestabile berichtet von einem Gastmahl, das ihm die kunstsinnige Generalin Zielynska nach seinem letzten Auftreten daselbst bereitet und an dem sich die bedeutendsten Persönlichkeiten der Stadt betheiligt hätten. Am 22. Mai traf er körperlich ziemlich erschöpft in Warschau ein. Trotzdem fand schon am folgenden Tag sein erstes Konzert im Theater statt. Das ebenso glänzende wie zahlreiche Auditorium überschüttete ihn mit Beifall; die Einnahme belief sich auf 11000 poln. fl. und ähnliche Summen warfen seine weiteren 9 Konzerte ab, zu denen neugierige Zuhörer aus ganz Polen herbeiströmten. Der damals einundzwanzigjährige Fr. Chopin wurde von dem Spiel des großen Geigers förmlich berauscht und sprach bis an sein Lebensende mit Begeisterung von jenen Paganiniabenden, in welchen er sich der Wirklichkeit entrückt und in einem Land seliger Träume gewähnt habe. Am Tag der Abreise unseres Virtuosen gaben ihm die Warschauer Künstler, achtzig an der Zahl, in einer Villa vor der Stadt ein solennes Bankett. Beim Abschied überreichte ihm Elsner, der Direktor des Konservatoriums eine gol-

dene Dose mit der Aufschrift: „Dem Ritter Nicolo P. die Verehrer seines Talentes, Warschau den 19. Juli 1829". — Die Fahrt ging nicht weiter nach Norden, da Paganini sich schon in der polnischen Hauptstadt leidend gefühlt und das russische Projekt aufgegeben hatte. Er wandte sich nach Schlesien und konzertirte den 25. Juli in der Universitätsaula zu Breslau. Auch hier lauschten ihm, trotz des Eintrittspreises von 2 Thlr., 800 Personen in athemloser Spannung und als er geendet war der Applaus ein so feuriger, daß sich der Künstler zu zwei weiteren Akademien veranlaßt fand. Die dritte mußte ins Theater verlegt werden, weil der Senat des allzu tumultuarischen Gebarens der Zuhörer wegen beschlossen hatte, die Aula nicht mehr zu bewilligen. In den Monaten August und September finden wir Paganini in Frankfurt am Main, wo ihm eine besonders herzliche Aufnahme zu Theil ward und wo er in ziemlich rascher Folge 6 Konzerte gab. Unter den zahlreichen Studenten, welche von Heidelberg herüber fuhren, um den Künstler zu hören, befand sich ein verfehlter Jurist und angehender Meister der Tonkunst, Robert Schumann, welcher bei seiner Heimkehr folgende Worte in sein Tagebuch schrieb: „Abends in Frankfurt Paganini! Entzückung — wars nicht so? ferne Musik und Seligkeit im Bette". Weniger überschwänglich, aber ebenso poesievoll schilderte er einige Jahre später anläßlich einer Recension Vieuxtemps' in seiner neubegründeten Zeitschrift den Eindruck, welchen Paganini bei ihm wie andern hervorgebracht. „Als ich diesen zuerst hören sollte", heißt es dort (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 22) „meinte ich, er würde mit einem nie dagewesenen Ton anfangen. Dann begann er so dünn, so klein! Wie er nun locker, kaum sichtbar seine Magnetketten in die Massen wirft, so schwankten diese herüber und hinüber. Nun wurden die Ringe wunderbarer, verschlungener; die Menschen drängten sich enger; nun schnürte er immer fester an, bis sie nach und nach wie zu einem einzigen zusammenschmolzen, dem Meister sich gleichwiegend gegenüberzustellen, als Eines vom Andern zu empfangen." — Auf materiellere Weise denn Schumann suchte sich das Frankfurter Volk den Paganini'schen Zauber zu erklären, indem es denselben ähnlich wie einst die Neapolitaner gegenüber dem jugendlichen Genius Mozart's auf einen Ring zurückführte, welchen der Geiger an einem Finger der linken Hand trug. Unterm 26. Sept. 1829 verdankte unser Künstler in der Oberpostamtszeitung die liebevolle Aufnahme,

die er in der Geburtsstadt Goethe's gefunden und setzte dann seine Reise weiter fort. Ende September und Anfangs Oktober hörten ihn Darmstadt, Mainz, Mannheim, wo ein Berichterstatter seine Erscheinung für so dämonisch erklärte, daß man bald einen verborgenen Pferdefuß, bald zusammengefaltete Engelsschwingen an ihr zu sehen glaube. In den folgenden Tagen befriedigte er endlich auch die Sehnsucht des Leipziger Publikums, indem er sich am 9., 12. und 21. Oktober unter unerschöpflichem Beifall daselbst hören ließ. Von Leipzig aus machte Paganini einen Abstecher nach dem benachbarten Halle, wo er den 14., und nach Magdeburg, wo er am 17. Oktober in Konzerten auftrat. Den 26. gleichen Monats spielte er zu Dessau, den 30. zu Weimar, den 31. zu Erfurt, den 9. und 12. November in Nürnberg. Ein im Leipziger Kometen (Nr. 41) erschienener Bericht über die Dessauer Akademie ist so geistvoll und überzeugend, daß wir uns nicht versagen können, wenigstens einige Stellen daraus wiederzugeben. Nachdem zuerst des Künstlers Äußeres geschildert worden, „diese lange, hagere Gestalt im altmodischen schwarzen Frack mit hochgehaltenem Bogen und vorgestrecktem eingeknicktem rechten Bein, nichts als Geist und Knochen in schlottrigen Kleidern, nur so viel Körper, als eben nothwendig, um das lodernde Feuer zu concentriren und die halb aufgelöste Figur zusammenzuhalten", geht der Referent auf Paganini's Spiel über und findet, der Kontrast sei dessen entscheidendes Element: „So kontrastirt auf das Auffälligste mit seiner körperlichen Schwäche die Kraft seines Spiels und seines unmäßig starken Trillers; so mit dem Hinfälligen in seiner Haltung die merkwürdige Bogenführung und das gewaltige Stampfen seines rechten Fußes, so mit dem Leichenhaften des blaßen Antlitzes die südliche Gluth des Auges und die italiänische Lebhaftigkeit in den Gestikulationen; so mit dem leisesten Pianissimo der Orchesterbegleitung auf seinen Wink das plötzliche Eintreten des Fortissimo mit Trommel und Becken, so mit dem Komischen in der Art der Überwindung schwieriger Passagen der tiefe Ernst in den stets ruhigen Gesichtszügen; so mit den höchst schwierigen Passagen und Kunststücken selbst die unerwartete Unterbrechung durch wenige hineingestreute Töne, wie sie so seelenvoll, so herzzerreißend wohl noch Keiner dem Instrumente entlockt haben mag." — Etwas problematisch äußerte sich Goethe in einem Brief an Zelter vom 13. November 1829 über Paganini's Auftreten in Weimar: „Was die

Aufmerksamkeit an diesem Virtuosen so in Beschlag nimmt, mag eine Vermischung sein des Grillenhaften mit der Sehnsucht nach Ungebundenheit. Es ist eine Manier aber ohne Manier; denn es führt wie ein Faden, der immer dünner wird, ins Nichts. Es leckert nach Musik, wie eine nachgemachte Auster gepfeffert und gesäuert verschluckt wird." — Noch größere Erfolge und Ehren denn in Mitteldeutschland erwartete Paganini in der bairischen Hauptstadt, wo er Mitte November 1829 eintraf. Zwar ließ der Besuch seines ersten Konzertes vom 17. gen. Monats zu wünschen übrig; allein um so begeisterter waren die Beifallsbezeugungen der Anwesenden. Beim zweiten Konzert hatte sich der Saal bis auf den letzten Platz gefüllt, und im dritten (25. Nov.) mußte er bei offenen Thüren spielen, damit die draußen stehende Menschenmenge nicht leer ausgehe. Die königliche Familie, die Herzogin von Leuchtenberg, der Prinz Karl und ein großer Theil des Hofes befanden sich anwesend. Als er am Schluß noch einmal hervorgedonnert wurde, erhob sich das ganze Parterre, um den Meister aller Meister nach Gebühr zu ehren. Während aus der Höhe ein Preisgedicht in zahllosen Abdrücken herniederflatterte, trat Kapellmeister Stuntz vor und drückte ihm unter unaufhörlichem Jauchzen des Auditoriums einen Lorbeerkranz aufs Haupt. Tiefbewegt umarmte Paganini den deutschen Künstler und nach dem Ausdruck der Abendzeitung leuchtete in tausend Augen das Echo seiner Thränen.

Von München aus folgte Paganini einer Einladung der verwittweten Königin von Baiern nach Tegernsee. Als er daselbst, so wird uns erzählt, eben zu spielen beginnen wollte, ließ sich ein dumpfes Geräusch vor dem Schlosse vernehmen. Man meldete der Fürstin, es stehe eine beträchtliche Schar Landleute draußen und hoffe, die Töne des berühmten Geigers durch die geöffneten Fenster zu vernehmen. Sofort ließ die Königin die Herbeigeströmten in den Saal treten, wo sie lautlos bis ans Ende des Konzertes blieben. Dann entfernten sie sich, die Gnade ihrer Majestät segnend, die ihnen vergönnt, eine Stunde im Paradies zu verleben. Ende November gab Paganini zwei Konzerte in Augsburg. In der ersten Hälfte des December trat er in wiederholten Akademien sowie vor dem Hof zu Stuttgart auf und kehrte dann für einmal thatensatt und ruhebedürftig zu seinen geliebten Frankfurtern zurück. Als er einer Einladung der Museumsgesellschaft Folge gebend am 18. Dec.

1829 in deren Vereinsabend gespielt hatte, überreichte ihm der Sekretär unter freudigem Beifallsrufen der Anwesenden das Dekret, wonach er zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft ernannt war. Während dieser Frankfurter Rasttage machte der Virtuose auch die nähere Bekanntschaft des Kapellmeisters Karl Guhr, der sich längere Zeit mit sorgfältigen Studien über die Technik und individuellen Kunstgeheimnisse Paganini's befaßte, um das Ergebniß schließlich in einem 1831 bei Schott zu Mainz erschienenem größeren Werke niederzulegen. So weit dasselbe eine Art Violinschule darstellen d. h. für die eigenartige Spielweise des welschen Geigers Propaganda machen soll, muß es als mangelhaft und in seinem Zweck verfehlt bezeichnet werden. Denn ein so subjektiv gearteter Künstler wie Paganini erscheint von vornherein ungeeignet um Schule zu machen und wird, sobald man ihn nachzuahmen versucht, zu schablonenhafter Manier oder zur Karikatur führen. Den schlagendsten Beweis hiefür liefert der einzige weithin bekannt gewordene Schüler unseres Künstlers, sein 1817 geborener Landsmann Camillo Sivori, dessen höhere Ausbildung Paganini sehr am Herzen lag und der den letztern sogar eine Zeit lang auf seinen Kunstreisen begleiten durfte. Wasielewski („Die Violine und ihre Meister") charakterisirt das geistlose Virtuosenthum Sivori's, der trotz eminentester Technik niemals im Stande war, eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorzubringen, mit folgenden treffenden Worten: „Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packt und, alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise berückend darstellt, ergeht sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag." — So weit Guhr's Arbeit dagegen bloß bezweckt, Paganini's specifische Kunst zu erläutern, insbesondere seine mechanischen Fähigkeiten auseinanderzusetzen, hat sie ihre unleugbaren Verdienste, und dürfte es daher am Platze sein, ihre wesentlichsten Resultate hier kurz zusammenzustellen. Als Haupteigenthümlichkeiten des Paganini'schen Spiels hebt Guhr hervor: 1) die besondere Stimmung des Instrumentes, 2) die eigenthümliche Bogenführung, 3) das Aufsetzen der Finger der linken Hand bei kantablen Sätzen, 4) die häufige Anwendung des Flageolets, endlich 5) die Verwerthung der Idee, mit dem Violinton gleichzeitig den einer Mandoline, Harfe oder ähnlicher

Instrumente zu verbinden, wodurch die Wirkung erzielt wird, als hörte man gleichzeitig zwei verschiedene Spieler. — Bezüglich der Geigenstimmung Paganini's wurde bereits angedeutet, daß der Künstler das Um- und Höherstimmen der vier Saiten wieder aufnahm, welches der Salzburgische Kapellmeister Franz Heinrich Biber schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Mittel eigenartiger Klangerzeugung verwendet hatte. „Er verstand es", sagt Berlioz, „die Sologeige vor den andern Geigen des Orchesters hervortreten zu lassen, indem er sie einen halben Ton höher stimmte als dieses; solcherweise vermochte er in den glänzenden Tonarten D- und A dur zu spielen, während das Orchester ihn in den weniger hellen Tonarten Es- und B dur begleitete." Aber auch Passagen und Akkordfolgen, die sonst unmöglich erschienen, führte er auf diese Weise mit Leichtigkeit und Sicherheit aus. Obschon die Stimmung oft während desselben Stückes durch einen einzigen Ruck des Wirbels modificirt wurde, scheint Paganini selten oder nie an der Klippe gescheitert zu sein, welche dies Verfahren nothwendig in sich schließt, wir meinen die Gefahr, daß sich die Saiten bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elasticität rasch wieder verstimmen. Was Paganini's Bogenführung anbetrifft, so fiel die Art und Weise, wie er den Arm fest an den Leib angedrückt hielt, als ob er gelähmt sei, ebenso sehr auf wie das eigenthümlich Werfende und Springende der Bewegung des Bogens bei der Wiedergabe von Passagen. Gegenüber der festen und ruhigen Bogenführung, welche die großen Geiger der vorangegangenen Periode kennzeichnete, hätte man diejenige Paganini's regellos und willkürlich nennen mögen, wäre sie nicht mit ein Ergebniß langjähriger regelrechtester Schulübung gewesen. So beherrschte er den Bogen in denkbar größter Mannigfaltigkeit und Freiheit, der langsamsten Eintheilung beim Legato wie im bewegtesten Figurenspiel. Die Gesetze vom Auf- und Herabstreichen umkehrend, trug er Auftakte mit dem Niederstrich, Niederschläge mit dem Aufstrich vor. „Glockenrein", bemerkt Guhr, „rauschen in größter Rapidität die diatonischen und chromatischen Skalen mit abgesetztem Ton vorüber, oder es zeigt sich im reinen Gegensatz ein solches Dehnen und Ziehen, daß man zwischen den Halbtönen alle enharmonischen Verhältnisse wahrnehmen kann. Nie hörte ich mit solcher Deutlichkeit ohne alle Verrückung des Zeitmaßes das Markiren der schlechten Zeittheile im schnellsten Tempo;

in seinem »Perpetuum mobile« spielte er ganze Partien mit einem Bogenstrich, das staccato auf- und abwärts in unglaublicher Vollendung. Dabei wurde meist nicht jede Note durch einen eigenen Druck oder Stoß der Armmuskeln hervorgehoben, vielmehr hüpfte der einmal auf die Saite geworfene Bogen bei stetiger Fortführung des Armes, gewissermaßen vermöge seiner eigenen oder der Saite Elasticität, auf und nieder wie ein über den Wasserspiegel geschleudertes Steinchen.

Ebenso abnorm auf den ersten Blick und nicht weniger kunstvoll bei reiflicherem Studium erwies sich seine Applikatur. Paganini wurde dabei durch eine seltsam gestreckte, magere und sehnige, doch außerordentlich biegsame Hand unterstützt, die ihm z. B. ermöglichte, mit den drei Vorderfingern der Linken den Baß zu pizzikiren, während die zwei kleineren Hinterfinger auf den oberen Saiten eine Melodie spielten. Durch eigenartiges Aufsetzen der Finger auf Saite und Griffbrett und ein theilweises Liegenlassen derselben bei Cantabilestellen wußte er seinem Ton etwas wehmüthig Klagendes, oft Herzdurchschneidendes zu geben. Auch die Doppeltriller in Oktavengängen wirkten mit ihrem schwebenden Dahinzittern so ergreifend, daß man über der psychischen Erschütterung die unerhörte Schwierigkeit der Ausführung völlig vergaß. — Des Flageoletspiels bediente sich Paganini meist nur in seiner künstlichen Form und zwar in der Art, daß er den ersten Finger fest aufsetzte, mit einem anderen dagegen die Saite nur leise berührte. Er erweiterte diese Spielart bis zu Doppelflageolettönen und hier wieder bis zu einfachen und Doppeltrillern, chromatischen Tonleitern auf- und abwärts und dergleichen mehr. Nur der unbedingten Reinheit der Intonation war es freilich zuzuschreiben, daß seine Leistungen auf diesem gefährlichen Boden keineswegs den Eindruck gesuchter Künstlichkeit machten, sondern die phantastische Wirkung seines Spiels vermehrten. Was schließlich die Nachahmung des Zusammenspiels verschiedener Instrumente anbelangt, so wurde bereits darauf hingedeutet, wie Paganini bei gehaltenen kantablen Sätzen ganze Passagen harfenähnlicher Töne pizzicato mit den zum Spielen der Melodie nicht nöthigen Fingern der linken Hand hervorzubringen wußte, wodurch man einen Gesang auf der Geige mit Begleitung einer Mandoline oder Guitarre zu hören glaubte. Wir haben damit die charakteristischen Seiten der Technik Paganini's skizzirt, betonen übrigens nochmals, daß all'

die erwähnten Fertigkeiten keineswegs als Selbstzweck bei ihm hervortraten, sondern dem Künstler bloß als Mittel dienten, um ein geistig Geschautes, phantastisch Empfundenes zum Ausdruck zu bringen, und daß man eben deshalb nach den Zeugniß fast aller seiner Beurtheiler das Tonwerkzeug, dessen er sich bediente, völlig vergaß.

Noch vor Anfang des Jahres 1830 verließ Paganini Frankfurt aufs Neue, um diejenigen Gegenden Deutschlands, welche ihn noch nicht gehört hatten, insbesondere die Rheinprovinz, Westfalen und die Hansestädte aufzusuchen. Sein Söhnchen Achilles, das ihn bis anhin stets begleitet und dessen kindische Launen er mit einer bei dem viel verstimmten und oft leidenden Manne zwiefach auffälligen Geduld ertragen, nahm er nach Conestabile's Angabe diesmal nicht mit, sondern überließ es der Pflege einer Frankfurter Dame, bei der er gewohnt und wo er es wohl aufgehoben wußte. Dagegen gesellte er sich, um nicht allein und bequemer zu reisen, in der Person des Engländers und Hannoveranischen Gesandtschaftsattachés Georges Harrys einen Begleiter bei, der ihm als Dolmetsch, Sekretär und Impresario diente und ein volles Jahr bei ihm blieb. Bezüglich der Route, welche Paganini diesmal einschlug, und der Konzerte, die er in den einzelnen Städten gab, sind wir, da Schottky's fleißige Arbeit mit dem Jahr 1829 abschließt, weniger genau unterrichtet. Wir wissen bloß, daß er in Köln, Braunschweig, Bremen und Hamburg auftrat, wo er dem Bildnißmaler Krug sitzen mußte, daß ihn nach seinem Konzert zu Düsseldorf sechs Damen aus den vornehmsten Familien mit einem Kranz schmückten, daß ihm vom westfälischen Hof der Titel eines Barons und Commenthurs verliehen wurde und daß er sich im Herbst 1830 nach Baden-Baden begab, um auf den Rath verschiedener Ärzte die dortigen Bäder zu gebrauchen und seine immer schwankender gewordene Gesundheit zu stärken. Als Paganini zu Köln die Generalprobe für sein Konzert abhielt, so berichtet der damalige Konzertmeister Hartmann, bot ihm eines der älteren Orchestermitglieder eine Prise an. Paganini wollte die Höflichkeit erwiedern und füllte die Dose seines vis-à-vis aus der eigenen, indem er bemerkte, daß es echter Pariser sei. Mit einer verlegenen Danksagung entfernte sich der Beschenkte, leerte indeß, sobald ihn Paganini nicht mehr beobachten konnte, den Inhalt seiner Tabatière aus, weil man bei der Kameradschaft des Mannes mit dem Gottscheibeiuns doch nicht wissen könne, was es mit dem

Tabak für eine Bewandtniß habe. Unter den Zuhörern, die Paganini's Spiel im Hamburger Theater lauschten, befand sich auch Heinrich Heine, der uns in den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski eine unübertreffliche Schilderung des empfangenen Eindruckes hinterlassen hat. Kaum hatte sich der Poet noch ein Plätzchen am Orchester erkämpfen können. Nachdem man mit religiöser Stille geraume Zeit gewartet, berichtet Heine, „kam endlich auf der Bühne eine dunkle Gestalt zum Vorschein, die der Unterwelt entstiegen zu sein schien. Das war Paganini in seiner schwarzen Gala, der schwarze Frack und die schwarze Weste von einem entsetzlichen Zuschnitt, wie er vielleicht am Hofe Proserpinens von der höllischen Etikette vorgeschrieben ist; die schwarzen Hosen ängstlich schlotternd um die dünnen Beine. Die langen Arme schienen noch verlängert, indem er in der einen Hand die Violine und in der andern den Bogen gesenkt hielt und damit fast die Erde berührte, als er vor dem Publikum seine unerhörten Verbeugungen auskramte. In den eckigen Krümmungen seines Leibes lag eine schauerliche Hölzernheit und zugleich etwas närrisch Thierisches, daß uns bei diesen Verbeugungen eine sonderbare Lachlust anwandeln mußte; aber sein Gesicht, das durch die grelle Orchesterbeleuchtung noch leichenartig weißer erschien, hatte alsdann so etwas Flehendes, so etwas blödsinnig Demüthiges, daß ein grauenhaftes Mitleid unsere Lachlust niederdrückte. Hat er diese Komplimente einem Automaten abgelernt oder einem Hunde? Ist dieser bittende Blick der eines Todkranken, oder lauert dahinter der Spott eines schlauen Geizhalses? Ist das ein Lebender, der im Verscheiden begriffen ist und der das Publikum in der Kunst-Arena, wie ein sterbender Fechter, mit seinen Zuckungen ergötzen soll? oder ist es ein Todter, der aus dem Grabe gestiegen, ein Vampyr mit der Violine, der uns, wo nicht das Blut aus dem Herzen, doch auf jeden Fall das Geld aus den Taschen saugt?" — Es folgt nun jene großartige Phantasmagorie, mit welcher Heine die phantastischen Klänge des Geigers in Gestalten und Situationen verwandelt, wie sie nur das Auge eines Dichters schaut und festzuhalten vermag. — Je spärlicher übrigens die lokalen Notizen sind, die wir über Paganini's norddeutsche Künstlerfahrt vom Jahre 1830 besitzen, um so reichhaltiger fließen unsere Quellen, wenn wir den Reisegewohnheiten, den persönlichen Leiden und Freuden des Virtuosen während seiner Wanderungen von Ort

zu Ort nachforschen. Denn noch im genannten Jahre erschien hierüber aus der Feder von Georges Harrys eine besondere Schrift, betitelt: „Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redseligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Konzerten". Diese Arbeit giebt uns vereint mit den bezüglichen Mittheilungen Schottky's und dem allerdings sehr anekdotenhaft ausgeschmückten Büchlein Léon Escudier's „Aus dem Leben Paganini's" ein ziemlich genaues Bild von des Künstlers Neigungen, den Besonderheiten seines Naturells und Charakters, wie solche während seines langjährigen Reiselebens zu Tage traten, und es erscheint daher angezeigt, daß wir wenigstens das Wesentlichste an dieser Stelle zusammenfassen. Ähnliche Gegensätze, ja scheinbare Widersprüche, wie wir sie bei der Spielweise des Virtuosen beobachteten, treten auch hier zu Tage. Während er sowohl daheim wie in Gesellschaften meist schweigsam, in sich gekehrt, vielfach trübgestimmt war, thaute Paganini nach Harrys' Berichten auf, sobald er den Reisewagen bestiegen hatte. Obschon das Rollen der Räder seine schon früh von der Schwindsucht stark afficirte Stimme zwiefach anstrengte, sprach er dann gern und viel, namentlich am Morgen, wenn er — und es war dies meist der Fall — die Nacht über anhaltend und fest geschlafen hatte. Erst wenn seine Brustschmerzen bei mehrstündigem Fahren überhand nahmen, verstummte er allmählig. Die umgebende Natur fesselte seine Aufmerksamkeit nicht; für landschaftlichen Reiz, für architektonische Schönheiten besaß er so gut wie gar keinen Sinn; auch konnte sich der Südländer an die rauhere Luft jenseits der Alpen nie gewöhnen. Die Kutsche mußte daher möglichst hermetisch verschlossen bleiben; ja selbst bei einer Wärme von 22 Graden hüllte er sich schauernd in seinen Pelz ein, von dem er sich nicht trennte. Dagegen pflegte er in seinem Quartier Thüren und Fenster zu öffnen, um, wie er sich ausdrückte, ein Luftbad zu nehmen. Komfort verlangte er nicht; es war ihm gleichgültig, ob man ihm eine einfache Matratze in einem Dachzimmer oder ein Daunenbett in einem Prunkgemach anbot. Wohl aber wünschte er möglichste Stille um sich zu haben und zog daher in den Gasthöfen stets solche Zimmer vor, die nach dem Hof gingen. In seinen gastronomischen Bedürfnissen zeichnete er sich durch ähnliche Bescheidenheit aus. Den Morgen über blieb er meist ganz nüchtern oder trank, wenn er fahren mußte, höchstens eine Tasse Chocolade. Auch sein Abendessen be-

stand regelmäßig aus wenigen leichten Speisen, öfters bloß einer Tasse Kamillenthee. Mit zahlreichem Gepäck schleppte er sich nicht; seine Guarneri, deren abgenutzter Kasten ihm gleichzeitig als Geldkiste und zur Aufbewahrung von etwas feiner Wäsche diente, eine Reisetasche und eine Hutschachtel bildeten seine gesammte Ausrüstung. In einer rothen Brieftasche pflegte er Einnahmen und Auslagen zu notiren, jedoch in so hieroglyphischer Weise, daß kein Dritter daraus klug werden konnte. Seine Zimmer zeichneten sich durch eine wahrhaft klassische Unordnung aus. Noten, Kleidungsstücke, Schuhwerk, alles lag drunter und drüber, so daß er oft die größte Mühe hatte, bis er sein Söhnchen angezogen oder seine Konzerttoilette gemacht hatte. Auch bei dieser haßte er übrigens jeden Prunk; seine Orden trug er nur bei besonders festlichen Angelegenheiten und auch dann bloß die Bänder nebst Schnalle. An seinen Konzerttagen befand er sich in eigenartig feierlicher, oft seltsam aufgeregter Stimmung. Nachdem er tief in den Tag hinein geschlafen, saß er den Morgen über unthätig auf seinem Ruhebett. Nur hin und wieder nahm er eine Prise, was man bei ihm als sicheres Zeichen innerer Beschäftigung ansehen konnte. Vor der Probe öffnete er wohl seinen Geigenkasten, um zu sehen, ob sich das Instrument in Ordnung befinde; auch legte er die Noten zurecht; doch hörte man ihn nie spielen oder sich üben. Im Konzertsaal zur Probe angekommen, war seine erste Sorge sich zu versichern, daß sich keine Zuhörer im Saal befanden; konnte er letzteres nicht verhindern, so pflegte er seine Solis bloß anzudeuten. Dem Orchester gegenüber verfuhr er mit peinlicher Strenge und ließ ein Tutti oder auch ein Solo des geringsten Fehlers willen mehrfach wiederholen; seine Augen sprühten dann Blitze auf die Mitglieder der Kapelle, und wenn diese das Unglück hatte, in eine seiner Kadenzen zu früh einzufallen, kam es zu förmlichen Wuthausbrüchen. Ging dagegen die Sache gut, so bekundete er ebenso lebhaft seine Befriedigung. »Bravissimo! Siete tutti virtuosi!« konnte er dann wohl mitten in einem Konzertstück ausrufen. Ein Hauptgewicht legte er auf möglichst markante Wiedergabe der Fortestellen, zu welchem Zweck er wiederholt ausrief: »Parlez donc plus haut! Courage, Messieurs!« Gelangte man zu einem Orgelpunkt, so erhoben sich die Musiker gewöhnlich, um genauer zu sehen, was er für Kunststücke machen werde. Er aber warf meist bloß einige Noten hin und wendete sich dann lachend

gegen das Orchester, indem er bemerkte: »Et cetera, Messieurs!« — Aller Effekt sollte für den Konzertabend selbst aufgespart bleiben. Nach der Probe unterließ er selten, der Direktion seinen Dank auszusprechen und ihr einzelne Stellen besonders ans Herz zu legen. Die Orchesterstimmen sammelte er aufs sorgfältigste und anvertraute sie Keinem. Eine Solostimme bekam Niemand zu Gesicht, da er stets auswendig spielte und ängstlich bemüht war, die Möglichkeit einer Abschriftnahme zu verhüten. Vor seinem Auftreten im Konzert erkundigte er sich vor Allem aus, ob der Saal gut besetzt sei. »Allons, allons, ce sont de braves gens«, lauteten seine Worte, wenn die Antwort bejahend ausfiel. Wurde sie verneint, so bangte er hauptsächlich für die mangelhafte Wirkung seines Spiels im leeren Raum. Daß er aber auch in Ärger, ja Wuth gerathen konnte, belegt eine Erzählung von Berlioz in seinen Orchesterabenden (Bd. I, S. 62), wornach man demselben im Foyer des Theaters zu Marseille einen Spiegel zeigte, den Paganini zerschlagen, weil der Saal bei einem seiner Konzerte leer war. Um die Neugier des Publikums zu spannen, ließ er gewöhnlich eine Zeit lang auf sein Erscheinen warten, benahm sich übrigens keineswegs theilnahmlos gegenüber den Programmnummern, bei denen er selbst nicht betheiligt war. Namentlich den Beethoven'schen Symphonien lauschte er mit tiefer Ergriffenheit und bekannt ist sein wehmuthvoller Ausruf: »E morto!« nach der Aufführung der A dur-Symphonie des großen Meisters bei einem Konzert im Augarten zu Wien den 1. Mai 1828. Sein eigenes Spiel, so sehr er sich stets darauf freute, regte ihn bis ins Innerste auf: nach Vollendung eines Stückes war seine Haut mit kaltem Schweiß bedeckt; kaum fühlte man seinen Puls; wie geistesabwesend starrten seine Augen ins Leere und der Dichter Karl Herloßsohn hatte daher so unrecht nicht, als er beim Erscheinen Paganini's zu Leipzig in den Kometen schrieb: „Sein Flug über die Erde ist eine schnelle Wanderung zum Grabe, jedes Konzert ein Nagel zu seinem Sarg, jedes krachende Pizzicato der linken Hand vielleicht das letzte krampfhafte Muskelspiel der erstarrenden Finger, jeder seelenvoll erzitternde Ton die erlöste Seele selbst, jede Fermate vielleicht ein vollkommener Schluß." Wohl kam es vor, daß er einen ganzen Abend schlecht aufgelegt blieb oder daß ihm wenigstens Einzelnes nicht gelingen wollte. „Wäre ich zu Paris, so würde ich heute den Bogen nicht berühren", bemerkte er dann wohl zu seinen Freun-

den. In der Regel spielte er sich indeß rasch ins Feuer, so daß er zuletzt mit Fug sagen konnte: »j'ai mieux joué à la fin qu'au commencement«. Sein Rückweg vom Konzertsaal zum Gasthof gestaltete sich fast überall zu einem Triumphzug. Endloser Beifall umbrauste seinen Wagen und kaum vermochte er durch das Menschengedränge ins Haus und zu seinem Zimmer zu gelangen. War seine Erschöpfung nicht allzugroß, so mischte er sich gern unter die Gäste; ja er konnte im Freundeskreis gesprächig, humoristisch, fröhlich bis zum Übermuth sein. Trotzdem, daß er selten ein Buch las, daß ihn weder die Wissenschaften, noch die Literatur, noch die Politik bekümmerten, drückte er sich leicht und gewandt aus. Besonders verstand er die Kunst, den Damen auf elegante Weise etwas Artiges zu sagen und auch den unbedeutenden Scherz in eine anmuthsvolle Form zu kleiden. Am liebsten bediente er sich dabei der französischen Sprache, die er ziemlich beherrschte; dagegen erlernte er das Deutsche nie, das Englische nur höchst unvollkommen. Seine Handschrift war so unleserlich wie möglich und auch zur Entzifferung seiner meist seltsam verworrenen Notenmanuskripte bedurfte es längerer Übung. Im schneidendsten Kontrast standen Paganini's ängstliche Bekümmerniß um das Urtheil des Publikums bezüglich seines Spiels wie seiner Persönlichkeit und seine hochmüthige Verachtung des gemeinen Mannes. Unaufhörlich forschte er nach, was die Leute von ihm sagen möchten; aufs sorgfältigste sammelte er die Zeitungen und Zeitschriften, welche Recensionen über seine Konzerte brachten, und ließ sich übersetzen, was er nicht oder nicht genau verstand. Wiederholt fand er sich veranlaßt, durch Einsendungen in öffentliche Blätter den abenteuerlichen und allerdings meist nicht schmeichelhaft lautenden Gerüchten betreffend seine Vergangenheit entgegenzutreten, die Geister zu beschwören, die er zum Theil durch sein eigenes Spiel mit der strengen Wahrheit aus dem Nichts hervorgerufen. So brachten beispielsweise die Wiener Theaterzeitung und der Osservatore Triestino einen vom 10. April 1828 datirten Artikel, worin er sich namentlich gegen die Behauptung verwahrte, daß er jemals der Freiheit beraubt gewesen sei, und während seines Pariser Aufenthaltes veranlaßte er Fétis zur Abfassung eines Briefes für die Pariser Journale, worin die Gerüchte von einer Mordthat, längerer Kerkerhaft ꝛc. des weitläufigen widerlegt wurden. Mit leidenschaftlicher Freude begrüßt Paganini Schottky's Absicht, ein Werk über

ihn herauszugeben, und beschwor den Prager Gelehrten von Dresden aus, er möge sein Ehrenretter werden. — Aber im gleichen Athemzug, mit dem er sich krampfhaft für seinen öffentlichen Ruf wehrte, nannte er das Volk verächtliche Kanaille. »Que me veut cet animal?« war sein Ausdruck, wenn ein städtischer Arbeiter oder Bauer an ihn herantrat. War er mit seinem Postillon zufrieden, so sagte er wohl: „das Rindvieh fährt gut". Verlangte derselbe aber ein Trinkgeld von ihm, so setzte es italiänische Redensarten ab, die sich kaum zur Wiedergabe eignen dürften. Denn wenn auch der Vorwurf schnöden Geizes, welcher Paganini vielfach gemacht wurde, übertrieben erscheint, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß er das Geld sehr hoch schätzte und sein Eigennutz nur widerstrebend hie und da ein Opfer brachte. Diese immer wieder hervortretende niedrige Selbstsucht, der Mangel an menschlicher Noblesse waren es denn auch, welche edlere Naturen abstießen und selbst einen Franz Liszt, vielleicht den begeistertsten Verehrer des Künstlers Paganini veranlaßten, folgendes Verdammungsurtheil abzugeben: „Dieser Mensch, dem so viel Begeisterung entgegenjauchzte, — er streifte die Menge, ohne sich traulich zu ihr zu gesellen; niemand ahnte die Empfindungen, die sein Herz bewegten; seines Lebens Goldstrahl verklärte kein ander Leben, keine Gemeinschaft des Denkens und Fühlens verband ihn seinen Brüdern: fremd blieb er jeder Neigung, fremd jeder Leidenschaft, fremd selbst seinem eigenen Genius; denn was ist der Genius anders als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht? — und Paganini's Gott ist nie ein anderer gewesen als allein sein eigenes düstertrauriges Ich!" —

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur biographisch-historischen Erzählung zurück, so wurde bereits erwähnt, daß Paganini nach Beendigung seiner Fahrten durch Deutschland in Baden-Baden längere Zeit Rast gehalten habe. Erst im Februar des Jahres 1831 brach er, leidlich gekräftigt, auf, um sich nach der französischen Hauptstadt zu begeben. Unterwegs machte er bloß in Straßburg Halt, um unter massenhaftem Zudrang zu konzertiren. In Paris, wo sich die Brandung der Juli-Revolution noch immer nicht völlig gelegt hatte, wo eben eine Anzahl jugendlich feuriger, freigeistig gestimmter Elemente auf den Kampfplatz getreten war, erwartete man den großen Geiger mit fieberhafter Spannung. Schon seit längerer Zeit kannte man die Violinetuden Paganini's, betrachtete

sie indeß als eine Art Zauberrunen, welche bloß ihr eigener Schöpfer völlig zu entziffern im Stande sei. Schon unterm 9. Februar 1830 hatte ihn das Journal des Débats mit emphatischen Worten angekündigt und die begeisterten Briefe, welche Felice Blangini und Giacomo Meyerbeer über den Magier aus Italien und Deutschland an ihre zahlreichen Pariser Freunde geschrieben, gingen von Hand zu Hand. Nun endlich sollte die Hoffnung der Musiker und Laien erfüllt, die Neugier von Tausenden befriedigt werden. Am 9. März 1831 gab Paganini sein erstes Konzert im Opernhaus. Trotzdem daß der Preis der Billets den gewöhnlichen ums dreifache überstieg, vermochte der Saal die Zuhörer kaum zu fassen. Zwei Tage später, am 11. März, schrieb Ludwig Börne: „Mit Worten kann ich Ihnen den Eindruck nicht schildern, den Paganini in seinem ersten Konzert gemacht; ich könnte ihn nur auf seiner Geige nachspielen, wenn sie mein wäre. Es war eine göttliche, es war eine diabolische Begeisterung. Ich habe so etwas in meinem Leben nicht gesehen noch gehört. Dieses Volk ist verrückt und man wird es unter ihm. Sie horchten auf, daß ihnen der Athem verging, und das nothwendige Klopfen des Herzens störte sie und machte sie böse. Als er auf die Bühne trat, noch ehe er spielte, wurde er zum Willkommen mit einem donnernden Jubel empfangen. Und da hätten Sie diesen Todfeind aller Tanzkunst sehen sollen, in der Verlegenheit seines Körpers! Er schwankte umher wie ein Betrunkener. Er gab seinen eigenen Beinen Fußtritte und stieß sie vor sich hin. Die Arme schleuderte er bald himmelwärts, bald zur Erde hinab; dann streckte er sie nach den Koulissen zu und flehte Himmel, Erde und Menschen um Hülfe an in seiner großen Noth. Dann blieb er wieder stehen mit ausgebreiteten Armen und kreuzigte sich selbst. Er sperrte den Mund weit auf und schien zu fragen: gilt das mir? Er war der prächtigste Tölpel, den die Natur erfinden kann, er war zum Malen. Himmlisch hat er gespielt. In Frankfurt hatte er mir bei weitem nicht so gut gefallen; das machte die Umgebung. Ich hörte mit 1000 Ohren, ich empfand mit allen Nerven des ganzen Hauses. In seinen Variationen am Schlusse machte Paganini Sachen, wobei er lachen mußte. Nun möchte ich wissen, ob er über das närrische Publikum gelacht, oder ob er sich selbst Beifall zugelacht, oder ob er sich ausgelacht. Das letztere ist wohl möglich; denn es schienen mir große Kindereien zu sein. — Das Erhabenste, was über Paga-

nini gesagt worden, ist: man habe zwei Stunden lang die Polen vergessen. Er habe la figure la plus méphistophélique du monde, so daß eine Dame, als sie ihn erblickte, einen fürchterlichen Schrei ausstieß. Der große Violinspieler Baillot wurde von Madame Malibran gefragt, was er von Paganini denke. Er antwortete: »Ah! Madame, c'est miraculeux, inconcevable, ne m'en parlez pas, car il y a de quoi rendre fou!«

Bevor man recht zu Athem gekommen war, folgte Paganini's zweites Konzert, in welchem er das Publikum besonders durch das Gebet aus „Moses" und das Glöckchenrondeau bis zum Wahnsinn elektrisirte. Beim dritten betrug das finanzielle Ergebniß 22000 Frs. Den 23. März spielte er zum vierten Mal. „Paganini's fünftes Konzert", berichtet Börne unterm 26. genannten Monats, „hat 24000 Frs. eingetragen. Er hat folgenden Vertrag mit der Theaterdirektion abgeschlossen. Er spielt Mittwoch und Sonntag. Mittwoch bekömmt er dreiviertel der Einnahme und Sonntag die ganze und giebt der Direktion 3000 Frs. ab. So läßt sich berechnen, daß ihm die fünf Konzerte bis jetzt 90000 Frs. eingetragen". Auch am Hof Ludwig Philipp's ließ er sich hören und wetteiferte mit den wohllautvollen Kehlen der ersten Sängerinnen an der italiänischen Oper. Wiederholt spielte er in Kirchenkonzerten mit. „Paganini", so äußerte sich eine Pariser Zeitung über das erste derselben, „führte ein Einleitungsstück aus, das er bescheidener Weise religiös nannte und welches die Zuhörer einstimmig für himmlisch erklärten. Denn wahrlich süßer und herzbewegender kann der Gesang der Engel nicht ertönen." Neben derartigen überschwänglichen Huldigungen sollte es freilich in der tausendstimmigen Weltstadt auch nicht an mancherlei Gerede fehlen, das für den Virtuosen weniger schmeichelhaft und erbaulich klang. Gerade jetzt schoß das Unkraut phantastischer Sagen über seine Vergangenheit zu üppigster Blüthe empor. An allen Schaufenstern zu Paris sah man Bilder, welche Paganini im Kerker vorstellten, ja sogar solche, auf denen er Hand in Hand mit Satan selbst erschien. Wir gedachten schon früher des Briefes, den der Künstler zu seiner Rechtfertigung in der Revue Musicale veröffentlichte und in welchem er namentlich ausführte, wie seine Person mit dem polnischen Geiger Duranowski verwechselt worden sei. Letzterer habe sich 1798 in Mailand aufgehalten und sei als Theilnehmer bei einem Mordanfall auf den Geistlichen eines benachbarten Dorfes

zu 20 Jahren Kettenstrafe verurtheilt, dann aber vom General Menou, dem späteren Gouverneur der lombardischen Hauptstadt, nach kurzer Haft freigelassen worden. All' diese Auseinandersetzungen waren selbstverständlich um so weniger geeignet, die Fluth unheimlicher Gerüchte über unseren Virtuosen zu dämmen, als sie selbst phantastisch genug lauteten und das seltsam tollste unter südlicher Sonne glaubwürdig erscheinen ließen. Nun gesellte sich ein Umstand hinzu, der besonders böses Blut machte und die Verleumdung in vermehrtem Maß wach rief. Man hatte Paganini eingeladen, sich bei einem großartigen Ball hören zu lassen, welcher im Opernhaus zu Gunsten der Armen gegeben werden sollte. Der Virtuose erklärte rundweg, daß er es mit der Würde seiner Kunst nicht vereinbaren könne, bei einem Tanzfest zu spielen, und erschien nicht. Sofort hieß es, er habe sich aus bloßem Eigennutz geweigert, und obschon er kurz darauf eine eigene Akademie ankündigte, deren Erlös für die Bedürftigen der Stadt bestimmt sein sollte, erging sich der Journalismus in den heftigsten Ausfällen gegen die Selbstsucht und den unedlen Charakter des Mannes. Derartige Erfahrungen mochten dazu beitragen, daß Paganini trotz schmeichelhaftester Ovationen, die ihm von anderer Seite dargebracht wurden, wie z. B. der Verleihung einer goldenen Medaille Seitens der vornehmsten Damen von Paris, seinen Aufenthalt daselbst abkürzte und sich schon Mitte Mai des Jahres 1831 nach England begab. Auch hier erwartete man ihn mit gespanntester Neugier, obschon keineswegs mit jenem geistigeren Interesse, das er in den Künstlerkreisen Deutschlands und Frankreichs erregt. Der Virtuose verstand es trefflich, die englische Wundersucht und Renommisterei für seine Zwecke auszubeuten und mit dem englischen Geld seine Taschen zu füllen. Wohl schimpften die öffentlichen Blätter nach Kräften über das Ausplünderungssystem, welches der welsche Geiger zur Anwendung bringe. Trotzdem starrten die Säle von Zuhörern. Schon mehrere Tage, bevor er zu London im „Theater Ihrer Majestät" sein erstes Konzert gab, war das Haus ausverkauft, obschon die ersten Plätze 3 Guineen, die zweiten 2, die dritten 1 Guinee kosteten. Nach fünfmaligem Auftreten belief sich seine Gesammteinnahme auf über 200000 fl. Dazu kamen unerhörte Preise für seine Mitwirkung in hocharistokratischen Gesellschaften, z. B. eine solche in den Salons des Lord Holland vom 21. Juni, und für Privatstunden, die er den vornehmsten Ladys

der englischen Hauptstadt ertheilen mußte, damit sie den Wundermann möglichst in der Nähe sehen und sich berühmen könnten, seinen Unterricht genossen zu haben. Mit welch stolzem Selbstgefühl der Künstler seine Bedingungen vorschrieb und jeder mißliebigen Zumuthung selbst von allerhöchster Seite entgegentrat, beweist folgende Thatsache: Als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars von 100 Pfd. Sterling anerbieten ließ, das er für eine Produktion am Hofe gefordert, antwortete Paganini: Seine Majestät könne ihn für einen bedeutend geringeren Preis hören, wenn sie sein Konzert im Theater besuche; markten aber lasse er nicht mit sich. — In allen drei Königreichen war der Zudrang zu seinen Akademien derselbe. So wird von Leeds in der Provinz York erzählt, daß sich der Konzertsaal, in dem Paganini Abends spielen sollte, schon um Mittag angefüllt und daß man länger denn sieben Stunden auf das Erscheinen des Zauberers gewartet habe. Gegen Ende 1831 schloß Paganini mit einem englischen Spekulanten einen Vertrag ab, wornach ihm der letztere eine bestimmte Summe zahlbar in monatlichen Raten zusicherte, während der Virtuose die Verpflichtung übernahm, in den von seinem Mitkontrahenten anzuordnenden Akademien aufzutreten und ihm die Einnahmen zu überlassen. Paganini ist sonach gewissermaßen der Erfinder dieses spekulativen Systems, welches freilich den Künstler zum Werkzeug eines Dritten erniedrigt, das ihn aber andererseits über eine Masse von Schwierigkeiten und stimmungmordender Mühsal hinweghebt und dem daher seit jener Zeit eine erhebliche Zahl von Künstlern gehuldigt hat. Mit seinem Impresario bereiste Paganini nunmehr einen großen Theil Frankreichs, dann ganz Holland und Belgien, vielfach leidend unter dem unwirthlichen Klima, doch überall mit Begeisterung empfangen und die Massen unaufhaltsam mit sich fortreißend. Bloß in Brüssel vermochte er nach Conestabile's Bericht das Auditorium nicht zu erwärmen. Im ersten der drei Konzerte, die er im königlichen Theater gab, erregte seine barocke Erscheinung allgemeines Gelächter und auch als er zu spielen begonnen hatte, dauerte die humoristisch-satirische Stimmung der Hörer fort. Nachdem er abermals längere Zeit in Frankreich verweilt, kehrte Paganini Anfangs 1834 nach England zurück. Er trat hier nochmals in zehn massenhaft besuchten Konzerten auf und befreite sich damit endlich von den Verbindlichkeiten, die er im Kontrakt mit seinem Begleiter übernommen und

welche ihm mehr und mehr zur quälenden Fessel geworden waren. Damit es auch hier an romantischen Abenteuern nicht fehle, verliebte sich die Tochter eines Engländers, in dessen Haus Paganini ein gern gesehener Gast war, sterblich in den Virtuosen und folgte ihm ohne Wissen der Eltern bis nach Calais. Natürlich schob man die Schuld auf den räthselhaften Zauber des Mannes, welcher das Mädchen in seine Schlingen gelockt und zuletzt entführt haben sollte. Wiederum mußte Paganini zur Feder greifen, um in einer öffentlichen Rechtfertigung auseinanderzusetzen, daß die Dame ihm heimlich nachgereist sei und daß er selbst sie zur Heimkehr ins Vaterhaus bewogen habe. Dem Fremden, in dem nun einmal der Abenteurer unzertrennlich vom Künstler schien, mochte freilich auch jetzt glauben wer wollte. Im Hochsommer 1834 sollte Paganini endlich nach sechsjähriger Abwesenheit sein sonniges Vaterland wiedersehen. Die erworbenen Reichthümer erlaubten ihm, sich ein eigenes Heim zu gründen und sich behaglich einzurichten. Einige Zeit war er unschlüssig, wo er sich niederlassen sollte. Bereits hatte er verschiedene Güter in Oberitalien erworben, als er ein anmuthiges Landhaus unweit von Parma, die sogen. Villa Gajona, zum dauernden Aufenthalt wählte. Verschiedene Pläne gingen damals in seinem Kopf herum; der wichtigste war der, seine Kompositionen zu veröffentlichen, sowie in einer größeren Violinschule die Geheimnisse seiner Kunst zum Besten der Nachwelt auseinander zu setzen. Schon während der Londonertage hatte ihn einer der bedeutendsten Musikalienverleger, Mr. Troupenas von Paris aus besucht und wegen Überlassung seiner Manuskripte mit ihm unterhandelt. Allein Paganini verlangte einen so hohen Preis dafür, daß eine Verständigung unmöglich wurde. Später äußerte unser Künstler gegen Fétis: er beabsichtige seine Werke im Selbstverlag herauszugeben, habe indeß aufs Konzertspiel noch nicht verzichtet und werde die wesentlichsten Kompositionen daher zunächst in einer Klavierbearbeitung erscheinen lassen. Auch jetzt kam das längstgehegte Projekt nicht zur Ausführung, sei es daß der Virtuose noch immer mit dem Komponisten im Kampfe lag, sei es daß überhaupt dem thatenmüden, kränkelnden Manne die rechte Arbeitslust fehlte. Dagegen ließ er sich bestimmen, den 14. November 1834 zu Piacenza ein großes Konzert für die Armen zu geben, bei welchem Anlaß ihn seine Landsleute mit frenetischem Beifall überschütteten. Bald darauf willfahrte er

dem Wunsch der Großherzogin Maria Luise von Parma und spielte am 12. December 1834 in einem dortigen Hofkonzert. Die hohe Frau schenkte ihm als Zeichen ihrer Gunst einen prachtvollen Ring, mit der fürstlichen Krone und ihrer Chiffre in Brillanten ausgestattet. Überdies verlieh sie ihm unterm 3. Jan. 1836 den Orden des heiligen Georg. Während des Jahres 1835 lebte Paganini abwechselnd auf seiner ländlichen Villa, in Genua und zu Mailand. Bei seiner Rückkehr in die Vaterstadt bereitete ihm sein Gönner, der Marchese Giancarlo di Negro, ein großartiges Fest, welches den 28. Juli in der Villa des Granden »Paradiso terrestre« stattfand und bei dem sich Genua's bedeutendste Staatsmänner, Literaten und Künstler betheiligten. Den Schluß bildete die Enthüllung einer Marmorbüste des Meisters, welche dieser zum Geschenk erhielt.

Sein Aufenthalt in der Heimat hätte Paganini übrigens leicht verderblich werden können. Denn während desselben brach die Cholera aus und massenhaft fielen die Menschen der wüthenden Seuche zum Opfer. In der That verbreitete sich das Gerücht, auch der große Geiger sei ihr erlegen, und bereits hatten mehrere Zeitungen Nekrologe veröffentlicht, als sich herausstellte, daß Paganini zwar sonst sehr leidend, aber der Ansteckung entgangen sei. Im Jahre 1837 bereiste unser Künstler mehr zur Erholung denn zu Konzertzwecken Piemont. Am 9. Juni gab er in Verbindung mit seinem Gefährten, dem berühmten Guitarristen Luigi Legnani, eine Akademie zu Turin, deren reicher Ertrag wiederum zu wohlthätigen Zwecken bestimmt war. Unter den Huldigungen, die dem Virtuosen dargebracht wurden, erfreute ihn besonders eine wohllautgetränkte Kanzone des Dichters Cav. Felice Romani. 1838 finden wir Paganini neuerdings in Paris, wohin ihn diesmal Beziehungen nicht so wohl künstlerischer als geschäftlicher Natur riefen. Im Jahre 1836 hatten sich nämlich eine Anzahl Pariser Spekulanten behufs Gründung eines Kasinos zusammengethan, welches angeblich zur Pflege der Musik dienen, in der That aber eine Spielbank sein sollte. Paganini, dessen Name am besten geeignet erschien, dem Unternehmen die gewünschte Zugkraft zu verleihen, ließ sich zum Eintritt in die Gesellschaft bewegen und Ende December 1837 wurde das prachtvoll eingerichtete, kostspielige Etablissement in einem der schönsten Quartiere der französischen Hauptstadt unter dem Titel: Casino Paganini eröffnet. Obschon sich unser Virtuose wieder sehr

unwohl fühlte, gab er doch dem Drängen der Genossen nach und reiste Spätherbst 1837 über Lyon nach Paris, um selbst die ersten Konzerte im neuen Musikpalast zu leiten, wohl auch als Solist aufzutreten und sich in unmittelbarer Nähe vom Gedeihen des verheißungsvollen Werkes zu überzeugen. Der leidende Zustand, in welchem er am Ort seiner Bestimmung anlangte, verunmöglichte indeß sein persönliches Eingreifen und die bitterste Enttäuschung sollte nur allzubald folgen. Als sich der wahre Zweck der Spekulation, die Pflege des Hazardspiels enthüllte, schritt die Regierung gestützt auf das französische Spielgesetz ein und erstickte das Unternehmen in seinem Keim. Damit war aber auch der financielle Ruin der Gesellschaft besiegelt; denn die Konzerteinnahmen erwiesen sich als geringfügig. Über Betrug schreiend drängten sich von allen Seiten die gefährdeten Gläubiger heran, um ihre Gelder bestmöglichst aus dem Trümmersturz zu retten. Paganini selbst, welcher die meiste Garantie darbot, wurde unversehens in einen großartigen Proceß verwickelt und vom Gericht, angeblich ohne daß man seine Vertheidigung angehört, verurtheilt, den Kreditoren der Gesellschafter eine Schadenersatzsumme von 50000 Frs. auszurichten. Bis zur Zahlung sollte er seiner Freiheit verlustig sein. Der Schlag traf den Künstler um so härter, als gerade damals seine Kehlkopfschwindsucht in ein bedenkliches Stadium getreten war und die Ärzte ihm dringend riethen, sich aus dem ungesunden Paris nach Marseille zu begeben, dessen milderes Klima wohlthätig auf seinen Körper einwirken dürfte. „Kaum", erzählt Berlioz, der damals viel mit Paganini verkehrte (Gesammelte Schriften, Deutsche Ausgabe von Rich. Pohl, Bd. II, S. 264), „kaum vermochte man ein paar Worte zu verstehen, wenn man das Ohr nah an seinen Mund hielt. Wenn ich an Tagen, wo das Wetter ihm Lust dazu machte, in Paris mit ihm spazieren ging, so hatte ich Buch und Bleistift bei mir. Paganini bezeichnete mit einigen Worten den Gegenstand, über den er sich zu unterhalten wünschte; ich ließ mich darüber bestmöglichst aus und von Zeit zu Zeit einen Bleistift ergreifend, unterbrach er mich durch hinsichtlich ihres Lakonismus oft sehr originelle Betrachtungen". Seiner geliebten Kunst konnte er übrigens auch jetzt nicht völlig entsagen. „In den seltenen Augenblicken des Wohlerbefindens", so berichtet derselbe Berlioz, „ergriff er seine Geige, um, wie es der Zufall gab, Trios und Quartette von Beethoven in geheimer Ver-

sammlung, deren Ausführende zugleich die einzigen Hörer waren, vorzutragen. Ein anderes Mal, wenn ihn das Violinspiel zu sehr ermüdete, zog er eine Allen unbekannte Sammlung von ihm verfaßter Duetten für Violine und Guitarre hervor und zum Partner einen würdigen deutschen Geiger, Herrn Sina, wählend, übernahm er die Guitarrepartie und entlockte dem Instrument unerhörte Effekte".

Bevor wir Paganini nach dem südlichen Frankreich begleiten, ist hier noch jene vielbesprochene Schenkung an Berlioz zu erwähnen, weil das Ereigniß ebenfalls in die Zeit des letzten Pariser Aufenthaltes unseres Künstlers fällt und das damit verknüpfte Räthsel erst in neuester Zeit seine Lösung gefunden hat. Am 20. Dec. 1833 hatte Paganini, von jeher ein begeisterter Anhänger der Berlioz'schen Muse, in einem Pariser Konzert die Symphonie fantastique unter Girard's Leitung gehört und einen so tiefen Eindruck davon getragen, daß er den Tondichter zu bestimmen suchte, ein Instrumentalsolo für Altviole zu schreiben, das er, Paganini, selbst spielen wolle. Auf diese Anregung ist die Komposition der Harold-Symphonie zurückzuführen, welche Berlioz den 16. Dec. 1838 in des Geigers Gegenwart zur Aufführung brachte. Fand der letztere auch die Bratschenpartie zu wenig virtuos, um seinerseits damit aufzutreten, so nahm er doch die Widmung des Werkes mit Freuden an und übersandte wenige Tage später dem in kümmerlichen finanziellen Verhältnissen lebenden Komponisten ein Geschenk von 20000 Frs. Diese Handlung, welche Paganini's Lobredner von jeher als Hauptindicium gegen seinen angeblichen Geiz ins Feld geführt haben, suchten objektivere Biographen dadurch zu erklären, daß sie die Gabe als eine gewissermaßen unfreiwillige darstellten. Jules Janin habe nämlich den erforderlichen Druck auf den welschen Harpagon ausgeübt und diesen schließlich zur Rettung des französischen Künstlers veranlaßt, da Paganini für den Fall der Ablehnung hätte befürchten müssen, Janin's Feder und damit das Journal des Débats gegen sich und sein Prestige in Bewegung zu setzen. Diese ziemlich künstliche Hypothese wurde erst in neuester Zeit durch Ferd. Hiller umgestoßen. In dem schönen Aufsatz über Berlioz, welchen Hiller in seinem „Künstlerleben" (1880) veröffentlicht hat, berichtet der Verfasser, Rossini habe ihm den Schlüssel des Räthsels gegeben: „Armand Bertin, der reiche, mächtige Besitzer des Journal des Débats hatte durch Berlioz selbst von der fanatischen Begeisterung des

berühmten Geigers gehört und machte, da er den genialen Komponisten liebte, Paganini den Vorschlag, sich ohne Unkosten als Spender der genannten Summe zu bekennen. Paganini that, was von ihm verlangt wurde. Ist das denn wahr, sicher, möglich, glaublich? — frug ich Rossini. — Ich weiß es, erwiederte der Maestro mit dem festen Ernst, der ihm nicht minder wohl anstand, als der scherzende Humor, in dem er sich meistens gefiel." —

Daß dieser Bericht mit den Thatsachen übereinstimmt, erscheint Angesichts der uns bekannten herzlichen Beziehungen zwischen Rossini und Paganini durchaus unzweifelhaft, obschon Berlioz selbst das wahre Sachverhältniß nicht erfuhr. — In Marseille, wo Paganini Anfangs 1839 anlangte, bezog er nach Conestabile die Wohnung eines Freundes, der dem Unglückgebeugten das Dasein so angenehm wie möglich zu gestalten suchte. Oft ließ er sich hier, auf weichem Sopha ruhend, von Achilles die französische Guitarre oder auch seine geliebte Guarneri bringen, um in träumerischen Phantasien vergangenes und gegenwärtiges Leid zu vergessen. Fast täglich besuchte ihn der treffliche Musiker Giuseppe Galofre di Barcellona, den Paganini wie selten einen Menschen ans Herz geschlossen hatte und den er auch mit seinen Kompositionen und der Art und Weise ihrer Ausführung vertraut machte. Trotz seines körperlichen Leidens, das ihn bereits zum Skelett abgezehrt hatte, ließ er es sich nicht nehmen, einer Aufführung des Cherubini'schen Requiems und am 21. Juni, dem Festtag des heil. Ludwig, einer solchen der Beethoven'schen C dur-Messe in der Hauptkirche von Marseille beizuwohnen. Das letzterwähnte Konzert, für welches man Paganini einen Ehrenplatz eingeräumt, sollte um 10 Uhr Morgens beginnen. Man wartete indeß, bis der etwas verspätete Künstler eingetroffen war. Am Schluß bezeugte dieser seine hohe Bewunderung für den Komponisten und fuhr dann in einer Kutsche nach dem nächsten Dorf, um dort ein ländliches Mittagsmahl zu genießen und in ungestörter Ruhe das Echo des Erlebten ausklingen zu lassen. — Als sich im Herbst 1839 trotz immer häufigeren Gebrauches seines Lieblingsmittels, des Elixir de le Roi, Paganini's Leiden fortwährend steigerten und auch die Luft der Provence zu rauh für ihn befunden wurde, begab er sich zunächst nach Genua, dann mit einbrechendem Winter nach Nizza. Hier widmete ihm sein Verehrer, der reiche Musikliebhaber Graf von Césole die sorgfältigste Pflege. Obschon

seine Schwäche von Tag zu Tag zunahm, wollte er gleich den meisten Schwindsüchtigen noch immer nicht an nahe Todesgefahr glauben. „Wenn der Himmel es erlaubt", heißt es in einem Brief an Hector Berlioz, „so werde ich Sie nächstes Frühjahr wiedersehn. Ich hoffe, daß mein Zustand sich hier verbessern wird; diese Hoffnung ist die letzte, welche mir noch übrig bleibt. Leben Sie wohl und erhalten Sie mir Ihre Zuneigung, wie ich Ihnen die meinige." — Noch als sich bereits seine Züge in erschreckender Weise zu verändern begannen und die Stimme völlig erlosch, beschäftigte er sich mit dem Gedanken, nach seinem geliebten Toskana zu gehen und dort sein Leben zu beschließen. An seinem letzten Abend, so berichtet dichterisch schön der Italiäner Anzelmi, schien der Kranke ruhiger denn gewöhnlich. Nachdem er von einem kurzen Schlaf erwacht, ließ er die Vorhänge seines Lagers auseinanderziehen, um den Mond zu sehen, dessen Silbernachen eben am azurenen Himmel emporstieg. Bereits schien der nächtliche Zauber seine Sinne neuerdings einzuschläfern; aber der Blüthenduft, der von den nahen Büschen hereinströmte, erregte in seiner Brust jenen süßen Schauer, der das Leben des Schönen ist. Als wollte er der Natur die wohllautvolle Empfindung zurückgeben, die sie in der Seele des Sterbenden wachgerufen, griff er nach seiner Geige, dem getreuen Gefährten auf seiner Pilgerschaft, und verhauchte mit dem letzten leisen Klang der Saiten den letzten Hauch eines Daseins, das nichts denn Melodie gewesen war. Paganini starb den 27. Mai 1840 im Alter von 56 Jahren. Doch schien es, als sollte der Künstler, dessen ebenso unstäte wie strahlende Bahn man nicht ohne Grund mit derjenigen eines Kometen verglichen hat, selbst nach seinem Tod keine Ruhe finden. Sei es daß der religiöse Indifferentismus des Mannes überhaupt in Verbindung mit seinem sagenumschwebten Lebenslauf die Geistlichkeit gegen sich eingenommen, sei es daß er den Weg ins Jenseits ohne die Gnadenmittel der Religion angetreten, Thatsache ist, daß der Bischof von Nizza, Monsig. Antonio Campano die Bestattung des Leichnams auf dem dortigen Friedhof verweigerte. Umsonst stellten der Sohn und die Freunde des Verstorbenen dem kirchlichen Würdenträger vor, wie unerwartet und plötzlich Paganini gestorben: der Bischof beharrte bei seiner Verfügung und gestattete lediglich, daß man einen amtlichen Todtenschein ausstelle und den Körper verbringe wohin man wolle. Damit gaben sich die Anhänger des Verstorbenen nicht zufrieden. Sie machten die Sache

beim Gericht von Nizza anhängig, allein auch dieses entschied zu Gunsten des Bischofs. Hierauf wandte man sich nach Rom. Der Papst kassirte den bischöflichen Entscheid und beauftragte den Erzbischof von Turin, in Verbindung mit zwei Geistlichen der Kirche zu Genua den Katholicismus Paganini's des genauern zu untersuchen. Das Ergebniß dieser Expertise scheint nie bekannt geworden zu sein. Über dem unfruchtbaren Gezänk waren Jahre vergangen, während welcher der Leichnam in einem Zimmer des Spitals von Nizza liegen blieb; erst im Mai 1844 wurde derselbe vom Lazareth zu Villafranca nach dem bei Genua gelegenen Landgut des Verstorbenen, genannt Polevera, verbracht. Bald verbreitete sich das Gerücht, daß man daselbst allnächtlich seltsame, wehklagende Töne vernehme. Der junge Baron Achilles fand sich schließlich veranlaßt, eine Leichenfeier zum Gedächtnis seines Vaters als Ritters des heiligen Georg zu veranstalten. Diese Feier fand zu Parma in der Kirche der Steccata statt, welche jenem Ritterorden angehörte. Hierauf erwirkten Paganini's Parmesaner Bekannte vom Bischof und bezw. dem Departement die Erlaubniß, den Leichnam ins Herzogthum einführen und bei der Kirche des Dorfes, dem die Villa Gajona zugehörte, bestatten zu dürfen. Letzteres geschah im Monat Mai des Jahres 1845, jedoch ohne allen Pomp, den Befehlen gemäß, welche die Behörden ertheilt hatten. — In seinem Testament, errichtet den 27. April 1837, eröffnet den 1. Juni 1840, hatte Paganini seinen als legitim erklärten Sohn Achilles zum Universalerben seines Vermögens im ungefähren Betrag von zwei Millionen Franken eingesetzt, ihm übrigens die Verpflichtung auferlegt, den Schwestern des Erblassers Vermächtnisse auszurichten, und zwar der einen 60000, der anderen 50000 Frs. — Der Mutter seines Kindes sicherte Paganini bloß eine jährliche Rente von 1200 Frs. zu. Außer seinen Kapitalien und Liegenschaften hinterließ er eine ansehnliche und höchst werthvolle Sammlung von Instrumenten, darunter eine unvergleichliche Stradivari, die er selbst zu wenigstens 8000 östr. Gulden schätzte, eine vorzügliche Amati, ferner eine der Geige fast gleichwerthige Stradivari-Viola, endlich seine Lieblings-Guarneri. Die letztere vermachte er seiner Vaterstadt Genua, um zu vermeiden, daß sie je in die Hände eines anderen Künstlers komme. Damit sich übrigens auch die Geistlichkeit beruhige, sollten in der Kapuzinerkirche zu Genua 100 Messen für sein Seelenheil gelesen werden. Die Vormundschaft für seinen Sohn übertrug er dem Marchese

Lorenzo Pareto, die Sorge für die Testamentsvollstreckung den Herren Gianbattista Giordani, Lazzaro Rebizzo und Pietro Torrigiani in Genua.

Wir haben den Virtuosen und Menschen Paganini bis zum Abschluß seiner Triumphe und Leiden verfolgt. Es erübrigt uns, auch den Komponisten zu würdigen, der freilich wiederum mit dem leidenschaftlich kühnen, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Geigenkünstler in untrennbarem Zusammenhang steht. Wohl kaum ein Vorwurf ist Paganini öfters gemacht worden als der, daß er bloß seine eigenen Werke spiele, nicht aber auch denjenigen anderer Tondichter in ihrer Eigenart gerecht zu werden vermöge. Dieser Vorwurf erscheint insofern gerechtfertigt, als er die Einseitigkeit eines durchaus subjektiv gearteten Talentes überhaupt bezeichnet. Dagegen trifft er nicht zu, wenn damit gesagt werden will, Paganini hätte seine Virtuosität gleichermaßen an den Kompositionen Anderer entfalten können und sollen wie an seinen eigenen. Mit vollem Grund bemerkte der Geiger selbst zu Harrys: „ich habe meine individuelle Methode, ihr bequeme ich meine Werke an. Um diejenigen Dritter zu spielen, müßte ich sie auf meine Weise zurichten. Diesem Verfahren ziehe ich indeß vor, selbst ein Stück mit voller Freiheit nach meinem musikalischen Gefühl zu schreiben". Der relativ ungünstige Eindruck, den Paganini's Vortrag anderer Meister machte, gab ihm vermehrte Veranlassung, sich bezüglich seiner Programme auf sich selbst zu beschränken, und in der That soll er vom Jahr 1832 an nur noch eigene Kompositionen öffentlich gespielt haben. — Der Violincapricen Op. 1, welche die specifisch technischen Künste des Virtuosen, seine Harpeggien, Decimengänge, Oktaventriller, das Spiel auf zwei, drei und vier Saiten bereits in höchster Entfaltung zeigen, so wie der Kompositionen Op. 2 bis 4, bei denen die Guitarre betheiligt ist, thaten wir schon früher Erwähnung. Es bilden diese vier Werke die einzigen Schöpfungen Paganini's, die er selbst veröffentlicht hat. Das Meiste, was später unter seinem Namen erschien, haben befreundete Künstler nach ihrer persönlichen Erinnerung aufgezeichnet. Manches muß als völlig apokryph, als werthloses Produkt kaufmännischer Spekulation bezeichnet werden. Conestabile, der sich große Mühe gab, der Wahrheit auch hier auf die Spur zu kommen, und welchem ein Verzeichniß sämmtlicher vom Sohn Paganini's aufbewahrter Manuskripte vorlag, führt außer den bereits erwähnten 22 Nummern auf, worunter als Nummer 1 vier Konzerte

mit Orchesterbegleitung, als Nummer 2 vier solche ohne Accompagnement, das letzte unmittelbar vor des Künstlers Tod in Nizza geschrieben, figuriren. Doch bemerkt der Biograph, daß auch von diesen Arbeiten vieles lückenhaft sei. Die wichtigsten Kompositionen hat Fétis, der sie fast sämmtlich von Paganini selbst gehört, in seiner früher citirten Monographie eben so gründlich wie geistvoll besprochen. Vor allem fesseln unsre Aufmerksamkeit die beiden Konzerte in Es dur und H moll, da sie sich in größeren Formen bewegen und insbesondere auch die Instrumentationsweise des Komponisten charakterisiren. Das 1811 entstandene Konzert in Es, dessen Geigenstimme übrigens in D geschrieben ist, schließt sich im Allgemeinen der organischen Gliederung des Viotti'schen Konzertes an, enthält indeß eine Fülle interessanter Detail-Züge. Vom mehrstimmigen Spiel, den Flageolettönen so wie den Wirkungen der vierten Saite, als deren eigentlichen Erfinder man Paganini bezeichnen kann, macht er reichlichen Gebrauch darin. Auch die Tuttisätze sind breit und schwungvoll gehalten. Was Berlioz, gewiß der kompetenteste Kritiker, von Paganini's Orchester überhaupt sagt, es sei glänzend und energisch, ohne lärmend zu werden, manche Instrumente, wie z. B. die große Trommel, verwende er mit ungewöhnlichem Verständniß, das gilt in vollem Maß schon hier. Das Adagio bildet ein Zwiegespräch zwischen der vierten und den drei übrigen Saiten. Ein überaus feuriges Rondo, in welchem der Künstler durch seine eigenartige Staccatobehandlung mit geworfenem Bogen die Hörer jeweilen zum Taumel hinriß, bildet den Abschluß des Werkes. — Noch bedeutender erscheint das zweite Konzert, auf das sich folgender Satz von Berlioz anwenden läßt: „Man müßte ein ganzes Buch schreiben, wollte man alle neuen Effekte, sinnreichen Verfahrungsweisen, edlen und großartigen Gestaltungen und vor ihm ungeahnten Orchesterkombinationen Paganini's in seinen Werken verzeichnen. Seine Melodie ist der große italiänische Stil, aber im Allgemeinen von viel feurigerem, leidenschaftlicherem Charakter, als man sie in den schönsten Stellen der dramatischen Komponisten seines Landes findet. Seine Harmonie ist stets klar, einfach und von außerordentlichem Wohllaut." Während der Tondichter im ersten Satz des D moll-Konzertes durchaus vom Virtuosen beeinflußt erscheint und seiner Bravour bald mit pathetischer Kühnheit bald mit humoristischem Übermuth die Zügel schießen läßt, ist das Adagio außerordentlich schlicht ge-

halten und überquillt förmlich von innig empfundenem, unmittelbar zu Herzen gehendem Gesange. Den Schluß bildet das bekannte Glöckchenrondeau, ein reizendes Tonstück, mit dessen Klangkombinationen Paganini sein Auditorium überall in Entzücken versetzte. Von den übrigen Kompositionen verdienen die Variationen über »God save the King« und über die sogen. „Hexen" als Bravourstücke voll unerhörter Schwierigkeiten hervorgehoben zu werden. Bezüglich der Phantasie über das Gebet aus „Moses" hebt Berlioz als genialen Zug des Bearbeiters hervor, daß er die begleitende große Trommel nicht wie der Opernkomponist auf die guten, sondern auf die schlechten Takttheile einfallen läßt. Als Paganini wegen des Stückes beglückwünscht wurde und Jemand beifügte: „Immerhin darf man nicht vergessen, daß Rossini Ihnen ein sehr schönes Thema geliefert hat", antwortete er lächelnd: „das ist gleichgültig, meinen Trommelschlag hat er doch nicht erfunden."

Mag man auch zugeben, daß des Geigers Spiel über manche seiner Werke ein geniales Feuer ausgeströmt habe, das in den Notenköpfen selbst nicht stecke, als bloß äußerliche, nur ein technisches Interesse darbietende Kunststücke wird man selbst seine schwächeren Schöpfungen keineswegs bezeichnen dürfen. Dem widerspräche schon die Thatsache, daß Musiker wie Chopin, Liszt, Rob. Schumann nicht allein vom Virtuosen, sondern auch vom Komponisten Paganini tiefgehende Anregungen empfingen. Wie das ganze Wesen Chopin's in Wallung gerieth, als Paganini's wundersame Musik zu Warschau das Ohr des zwanzigjährigen Jünglings traf, wurde schon früher erwähnt. Und wer vermöchte zu bestreiten, daß zwischen dem vielverschlungenen Arabeskenwerk des italiänischen Maestro und dem filigranartig feinen Zierat, der die Melodien des polnischen Tondichters umrankt, mancherlei Wechselbeziehungen vorhanden seien! Was Liszt anbelangt, so berichtet sein Biograph L. Ramann, er sei von Paganini's Musik wie von einem Zauberstab berührt worden und habe plötzlich das Traumbild seiner Seele verwirklicht gefunden. Hier tauchte das Kunstwerk unter im Geist des reproducirenden Künstlers, um von ihm in den Gluthen unmittelbarster Empfindung von Neuem geboren zu werden. Wie die Wunder des großen Geigers Liszt's eigene Virtuosengenialität gewissermaßen erst entbanden, wie er jetzt darauf ausging, jeden Finger seiner Hand zu einem Pianisten zu machen, dafür hat der Meister in seinen berühmten Bravourstudien nach Paganini's Capricen und bezw. dem Glöckchenrondeau Op. 10 Zeugniß abgelegt. „Es ist", sagt Rob. Schumann, „als ob Liszt in diesem Werke all' seine Erfahrungen niederlegen, die Geheimnisse seines Spiels der Nachwelt überliefern wollte; er konnte

seine Verehrung für den großen Künstler nicht schöner bethätigen, als durch diese bis ins Kleinste sorgfältig gearbeitete wie den Geist des Originals aufs treuste wiederspiegelnde Übertragung."

Noch bevor übrigens der größte Klaviervirtuose solchermaßen den kühnsten Violinvirtuosen interpretirt, hatte sich Schumann seinerseits unter ähnlichen übermächtigen Eindrücken an eine ähnliche Arbeit gemacht. 1832 schrieb er seine Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini, Op. 3, und ein Jahr später seine Etudes de concert d'après des Caprices de Paganini, Op. 10, durch welche, wie der Künstler sich selbst ausdrückt, mehr die poetische Seite jener Kompositionen zur Anschauung gebracht werden sollte, während Liszt mehr die virtuosische betont. Über das Verhältniß seiner Bearbeitung zum Original lesen wir in Schumann's gesammelten Schriften (Bd. II, S. 29) folgende ebenso feinsinnige wie für Paganini ehrenvolle Worte: „Eine Opuszahl setzte ich auf obige Etuden, weil der Verleger sagte, sie „gingen" deshalb besser — ein Grund, dem meine vielen Einwendungen weichen mußten. Im Stillen hielt ich aber das X für das Zeichen der unbekannten Größe und die Komposition bis auf die Bässe, die dichteren deutschen Mittelstimmen, überhaupt bis auf die Harmoniefülle, hie und da auf die geschmeidiger gemachte Form für eine echt paganinische. Ist es aber löblich, die Gedanken eines Höhern mit Liebe in sich aufgenommen und wiederum nach Außen gebracht zu haben, so besitze ich vielleicht darauf einen Anspruch. Paganini selbst soll sein Kompositionstalent höher anschlagen, als sein eminentes Virtuosengenie. Kann man auch, wenigstens bis jetzt hierin nicht vollkommen einstimmen, so zeigt sich doch in seinen Kompositionen und namentlich in den Violincapricen, denen obige Etuden entnommen und die durchgängig mit einer seltenen Frische und Leichtigkeit empfangen und geboren sind, so viel Demanthaltiges, daß die reichere Einfassung, welche das Pianoforte erheischt, dies eher festen als verflüchtigen möchte." Und weiterhin erklärt Schumann die Tondichtung, welche der zweiten Nummer seiner Etuden zu Grunde liege, für besonders schön und zart, ja an und für sich hinreichend, Paganini eine erste Stelle unter den neueren italiänischen Komponisten zu sichern. „Florestan nennt ihn hier einen italiänischen Strom, der sich auf deutschen Boden mündet". — So darf man denn mit Fug behaupten, daß jene großartige und segenreiche Revolution des Klavierspiels und der Klavierliteratur, welche mit den dreißiger Jahren beginnt und an deren Spitze die obgenannten Meister Chopin, Schumann und Liszt stehen, durch die Erscheinung Paganini's mit hervorgerufen und wesentlich beeinflußt worden sei. Damit haben wir aber vielleicht die bedeutsamste kunst-

geschichtliche Mission des Mannes bezeichnet, der zwar keine Schüler im engern Sinne des Wortes zu bilden im Stande war, dessen dämonische Persönlichkeit aber gleich einem befruchtenden Frühlingssturm über die Erde ging, wahlverwandte Geister entzündend und der Tonkunst neue Bahnen eröffnend.

Für immer sind die zaubermächtigen Klänge verstummt, die der Geiger einst aus seinem unscheinbaren Instrument aufrauschen ließ. Aber wenn Niemand mehr aus persönlicher Erinnerung jene Eindrücke zu schildern vermag, welche Paganini hervorgebracht, wenn der Ruf seiner Virtuosität nur noch gleich einer dunklen Sage ins Ohr der Nachwelt dringt, wird die Geschichte der Musik seiner zu gedenken haben als einer phänomenalen Erscheinung, in der sich beispielloses technisches Vermögen mit einer leidenschaftlich aufgeregten, echt südländischen Phantasiekraft unzertrennlich verband, einer Erscheinung, welche die Eingeweihten berückte wie sie die Massen hinriß, einer Erscheinung endlich, welche wesentlich dazu beitrug, der verflachten, in hohler Äußerlichkeit befangenen Kunst der zwanziger Jahre ein Ende zu bereiten und eine neue geistig frischere und thatenfreudigere Zeit heraufzuführen.

Ludwig Spohr.

Ein Vortrag
von
Dr. H. M. Schletterer.

Alle Rechte vorbehalten.

29.

Ludwig Spohr*).

Ein Vortrag

von

Dr. H. M. Schletterer.

Zu dem unvergänglichen Denkmal, das Spohr in seinen Werken sich selbst gesetzt, soll ihm nun in kurzer Frist, wie so vielen seiner großen und berühmten Kunstgenossen, auch ein Denkmal in Erz errichtet und dadurch eine Anerkennung bethätigt werden, die ihm gegenüber, der unter den bedeutendsten Männern seiner Zeit eine so hervorragende Stelle einnahm, gewiß als eine wohlverdiente und durchaus gerechte erscheint.

*) L. Spohr wurde als der Sohn eines Arztes am 5. April 1784 in Braunschweig geboren und verlebte seine Jugendjahre in Seesen, wohin sein Vater als Medicinalrath versetzt worden war. Seine höhere musikalische Ausbildung erhielt er durch den Concertmeister Maucourt in Braunschweig und den Violinvirtuosen Franz Eck, den er auf einer Reise nach Petersburg begleitete. Er wurde 1803 Kammermusikus in Braunschweig, 1805 Concertmeister in Gotha, heirathete hier (1806) die Harfenvirtuosin Dorette Scheidler, mit der er große Kunstreisen unternahm, war 1812—15 Kapellmeister des Theaters an der Wien in Wien, 1817—19 Kapellmeister des Frankfurter Theaters, seit 1822 Hofkapellmeister in Kassel. Nach dem Tode seiner ersten Gattin (1834) verband er sich in zweiter Ehe mit Marianne Pfeiffer (1836). Spohr erhielt zehn Jahre nach seiner Ernennung zum General-Musikdirektor, im Winter 1857 seine Pension und starb am 22. Okt. 1859.

Spohr zählt zu den Tonmeistern, denen ein langes Leben beschieden war. Nicht wie ein Meteor zog er am Horizonte der Kunst hin: durch nahezu sechs Decennien hielt die musikalische Welt ihren Blick auf ihn gerichtet. Pergolese, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Weber sind Sternen zu vergleichen, die plötzlich erloschen, da sie im hellsten Glanze strahlten: Blüten, die eine Frostnacht welken machte, da sie eben in reichster Pracht ihre Kelche erschlossen hatten. Beethoven, Bach, Marschner, Schneider, wenn sie auch die Reife der Mannesjahre erreicht, schieden doch im Vollbesitze geistiger und körperlicher Kraft. Bei Gluck, Händel, Spohr, Haydn, Cherubini, Auber, so gewaltige Naturen sie auch waren, vollzieht sich das ergreifende Schauspiel allmählicher Auflösung. Für den Nachruhm eines Künstlers ist es gewiß besser, wenn er mitten aus freudigem, jugendkräftigem Schaffen hinweggenommen wird und die Zeitgenossen gerechte Ursache zu herber Klage über die Brutalität des Todes haben, der so viele Hoffnungen auf neue Bethätigungen genialen Strebens plötzlich zerstört, so zahlreiche nicht zu voller Entwicklung gelangte Keime des Genius jähe geknickt hat. Bei lange fortgesetzter Produktivität eines Künstlers dagegen glaubt man allzuleicht die Spuren einer Abnahme seiner schöpferischen Kraft bemerken zu können. Selbst wenn man hier in arger Täuschung befangen und dies thatsächlich nicht immer der Fall ist, liegt ein solches Empfinden allzunahe*). Die ewig nach neuen Erscheinungen dürstende Menge will nicht immer und immer wieder demselben Namen begegnen. So lange ein Meister lebt, und besonders wenn er als Nestor seiner Kunst in eine Zeit herübertritt, die bereits andere Bahnen einzuschlagen begonnen hat, wird die Pietät die Urtheile über ihn mäßigen. Sieht sich die Kritik aber dieser Rücksicht endlich ledig, dann verfällt der seither nachsichtig Beurtheilte

*) Als ich 1842 zum ersten Male nach Kassel kam, wurde ich, eben im Begriffe, dem verehrten Manne mich vorzustellen, mit einem gar martialisch und stattlich aussehenden Herrn, dem Stabstrompeter der Gardes du corps und, irre ich nicht, Paukenschläger im Hoforchester bekannt gemacht, also auch einer wichtigen musikalischen Persönlichkeit in der damals noch sehr kleinbürgerlichen Residenz. Mit der nur Sachkennern eigenen, wichtigen Miene bedauerte mich der gute Mann, daß ich nach Kassel gekommen sei; denn Spohr habe sich längst ausgeschrieben und vermöge nichts mehr zu leisten — und am anderen Abend gelangte dessen größtes oratorisches Werk „Babylons Fall", zur ersten Aufführung.

und von der allgemeinen Achtung Getragene, um so strengerem Gerichte.

Andererseits vermag derjenige, dem geistiges Schaffen einmal zur zweiten Natur geworden, so lange er seiner Kraft und lebendiger Inspiration sich bewußt ist, gewohnter Beschäftigung schwer zu entsagen. Nur gezwungen entreißt man sich liebgewordener Thätigkeit. Schaffen sollte man allerdings nur in den unserem Dasein vergönnten Lichtblicken: in Momenten der Erleuchtung, der Erregung, der Begeisterung; aber Schaffen ist auch Arbeiten und nicht selten ein unter mühsamen Kämpfen und gewaltigen Anstrengungen bethätigtes Arbeiten. Glaube man doch nicht, daß ein Meisterwerk plötzlich fertig und vollendet aus dem Geiste hervortritt, wie Pallas Athene dem Haupte Jupiters entsprang. Sinnend und denkend strebt der Schaffende Räthsel zu lösen, Entschwindendes festzuhalten, Zerstreutes zusammenzufassen, Widerstrebendes zu verbinden. In Momenten höchster Erregtheit gilt es Maß, Ordnung und Ruhe zu wahren. Der thätige Geist sieht sich vor immer neuen Problemen. Ideen drängen, klären und erweitern sich. Glückliche Stunden, selige Augenblicke nahen; aber das Dasein besteht nicht aus solchen. Auf den Rausch der Begeisterung folgen nicht selten Tage tiefster Entmuthigung, vernichtender Erkenntnis. Wohl dem, der die rechten Momente nützen kann! Aber gar oft gilt es mit ungünstigen zu ringen. Sie dem lauschenden Ohr geschickt verbergen zu können, ist eine nicht immer, höchstens dem erfahrenen Meister gelingende Kunst. Je mehr Geschick und Technik sich steigern und je mehr man in täglicher Übung bleiben kann, um so leichter und freier wird auch die Thätigkeit des Komponisten sich gestalten. Mendelssohn sagte, er müßte jeden Tag komponiren, auch an den ungünstigsten, nur um nicht aus der Übung zu kommen. Von einem bedeutenden lebenden Tonsetzer erzählt man, daß er wenigstens alltäglich eine Choralbearbeitung mache, um seine Gedanken im Fluß zu halten und die Technik der Arbeit sich zu bewahren. Leicht führt die Regelmäßigkeit solcher Beschäftigung zum Gewohnheitsmäßigen; die Thätigkeit wird unvermerkt eine reproducirende, während man sie selbst noch für eine schöpferische hält. Dieser Gefahr vermögen Tonsetzer, denen eine lange Arbeitszeit vergönnt ist, nicht immer zu entgehen. Das Beispiel Rossini's, der im Augenblicke, da er sein bedeutendstes Werk geschaffen, die Feder niederlegte, ist vielleicht

einzig in der Geschichte der Kunst. Spohr schrieb die drei »Duos concertants« für 2 Violinen, die, obwohl unter Op. 3 erschienen, doch sein erstes Werk waren, i. J. 1803, da er den Violinvirtuosen Fr. Eck auf seiner Kunstreise nach St. Petersburg begleitete, um so dessen Unterricht genießen zu können. Die Lieder: „die verschwiegene Nachtigall" vom edlen Walter von der Vogelweide, eines der schönsten deutschen Liebeslieder, und Goethe's „Herz, mein Herz, was soll das geben" 1858, waren seine letzten vollendeten Kompositionen; denn ein Requiem, das er noch zu schreiben beabsichtigte, gedieh nur bis zum »Lacrimosa«; dann verließen ihn plötzlich die Kräfte, die ihm vorschwebenden Ideen festzuhalten und zu klarer Gestaltung zu bringen. Das Spohr'sche Schaffen erstreckt sich also über einen Zeitraum von 56 Jahren, die Studienjahre mit einer Fülle von Versuchen abgerechnet.

Für die Nachwelt wird immer nur der Komponist Spohr Bedeutung haben. Mit ihm als solchem kann sich das Urtheil heute allein noch beschäftigen. Seine Thätigkeit als unerreichter Meister des Violinspiels, als gewissenhafter, treuer Lehrer, als umsichtiger und energischer Dirigent — er war auf all diesen Gebieten gleich hervorragend, — ist der Kritik der Gegenwart entrückt, fand übrigens auch während seines Lebens nie auch nur leiseste Anfechtung. Für alle diese Branchen vielseitigen Wirkens hatten die Zeitgenossen, denen hierin allein ein maßgebendes Urtheil zustand, nur Worte ungetheilter und enthusiastischer Bewunderung. Dagegen hört man immer und immer wieder die auf Unkunde und Übelwollen sich gründenden Ausstellungen gegen Spohr's Kompositionen wiederholen und gedankenlos nachbeten. Dieselben lassen sich in folgende Phrasen zusammenfassen: Spohr's eigenartiges Talent war zu wenig ergiebig, seinem Naturell gebricht rhetorischer Schwung, kraftvolle Erhebung, contrastirende Schlagfertigkeit; sein Geistesfluß bewegt sich in, tiefere Begeisterung nicht entfachender, mittlerer Richtung. Seinen durch complicirte Harmonik noch schwerfälliger werdenden Werken fehlt es an Straffheit und Elasticität, an Mannigfaltigkeit und Abwechslung, an prägnanten Melodien, an der Kunst der Durchführung, an richtiger Behandlung der Singstimmen. Aus allen seinen Tonsätzen spricht krankhafte Weichheit, ermüdende Monotonie, Mangel an Begeisterung u. dergl. Ihre spezifisch deutsche Färbung, eine Art exklusiv nationaler Empfindungsweise, im Gegensatz zur kosmo-

politischen anderer Meister, ist der Grund, warum Spohr's Musik trotz ihrer Gediegenheit nur kurze Dauer haben konnte und nicht klassisch genannt werden kann u. s. w.

Allerdings geht Spohr's vielseitige, künstlerische Beanlagung mehr auf das Weiche, Liebliche, Milde, Schwermüthige. Leichter findet er den entsprechenden Ausdruck für die Klage als für die Lust; selbst über seine Heiterkeit breitet sich ein elegischer Schatten. Dagegen weiß er, ein musikalischer Jean Paul, dem Humor köstliche Töne zu geben und dem Frohsinn neckend-anmuthige Weisen; aber er ist nicht naiv wie Shakespear oder Mozart, sondern eher sentimental wie Schiller. Es mangelt ihm die strenge Größe Bach's, die Freiheit Händel's, der hohe Flug Beethoven's, aber er besitzt, wie Goethe, feinsten und ausgebildetsten Formensinn und weiß des Empfindens geheimste Regungen bei Anderen zu wecken und die Seele der Hörer mit beglückenden Eindrücken und köstlichen Tonbildern zu erfüllen.

Die in ihrer äußeren Erscheinung so gewaltige Persönlichkeit Spohr's steht mit seinen Werken scheinbar in Widerspruch. Näher betrachtet aber ist es doch mehr ein von künstlerischer Überzeugung geleitetes bewußtes Streben, nach jeder Richtung hin Maß zu halten, Klarheit zu wahren, jeden unschönen, auf rohen Effekt ausgehenden Lärm zu vermeiden und selbstgesteckte Grenzen, innerhalb welcher sich allein, seiner Ansicht nach, der dem Wahren, Edlen und Höchsten zustrebende Tonsetzer bewegen soll, nicht zu überschreiten, als Mangel an Energie und Kraft, die seinem Wesen durchaus nicht abgingen*).

*) Man hat es Spohr sehr verdacht, daß er für die letzten Werke Beethoven's sich nicht besonders zu erwärmen und zu begeistern vermochte, daß er Mozart allen anderen Tonsetzern vorzog. Letzterer Anschauung dürfte sich das reifere Urtheil im Allgemeinen überhaupt zuneigen. Für Schiller schwärmt die entzündbare Jugend, an Goethe schließt sich der denkende Mann an. Das Unklare, Formlose, Ungebändigte in den späteren Schöpfungen des Tonheroen unseres Jahrhunderts, das dieser gewiß vermieden hätte, wenn ein tückisch-grausames Schicksal ihm nicht den edelsten Sinn des Musikers geraubt und verschlossen hätte, konnte dem maßvollen, nur das Schöne und Formklare im Kunstwerk erstrebenden Spohr nicht entgehen und ließ ihn eine kühle Haltung ihnen gegenüber einnehmen. Unter seinen Zeitgenossen waren sehr viele ganz der gleichen Meinung. Man muß auch bedenken, daß das Verständnis der Beethoven'schen Werke jetzt erst ein allgemeineres und tieferes wird. Gegenüber den unseren Ohren seither gestellten Zumuthungen und dem unserem Begriffsvermögen unterbreiteten Inhalt neuester Kompositionen, erscheint Beethoven, auch in den Schöpfungen seiner sogenannten dritten Periode, als ein Born des

So zahlreich die von ihm angestellten Versuche sind, die musikalischen Formen zu bereichern, zu erweitern, mannigfaltiger zu gestalten, nie wirbt er um die Gunst der Massen, die so leicht durch ein volles Orchester, durch wilden Jubel, ausgelassene Lustigkeit, Aufregung der Sinne und Leidenschaften und triviale Melodik getäuscht und gewonnen werden kann. Ruhig, selbstbewußt, von der Würde der Kunst und ihrem hohen Berufe tief durchdrungen, den Vorbildern größter Vorgänger folgend, geht er unbeirrt seines Weges.

Was nun die Familienähnlichkeit Spohr'scher Werke anbelangt, so ist das eine jener Ausstellungen, die sich mehr oder minder gegen alle Tonsetzer von Bedeutung, wenn auch ihre Werke nicht so vorwiegend das Gepräge besonderer Eigenart haben, wie die Spohr's, erheben lassen. Jede geistig und schöpferisch thätige Persönlichkeit hat ihr irdisch Theil, und das offenbart sich zunächst (und nicht allein auf dem Gebiete der Musik) in einer gewissen Manier, in einer bestimmten Art, die die Seele bewegenden Gedanken auszusprechen, den geistigen Inhalt zu äußerlicher Darstellung zu bringen. Jeder bedeutende Mann schreibt nicht allein seine nur ihm eigene Handschrift, sondern auch seinen besonderen, nur ihm geläufigen, darum aber auch ihn wiederum charakterisirenden Stil. An diesen Stileigenheiten ist der Schriftsteller, der Dichter, der Maler, der Bildhauer, der Musiker von dem Eingeweihten sofort zu erkennen. Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, jeder offenbart sich in jedem seiner Werke auf andere Weise, und doch findet sich in ihnen allen wieder ein gewisses Etwas, das eben jeder, und zwar ohne daß er besonders darnach sucht, für sich allein hat: besondere Züge, Wendungen, Fügungen, woran er zu erkennen ist und eine in charakterisirender Ähnlichkeit, dem Schaffenden selbst vielfach unbewußte, sich aber bei ihm stetig wiederholende Ausdrucksweise. Diese Ausdrucksweise, etwas Äußerliches, kann nachgeahmt werden, können Andere sich aneignen, so bilden sich dann die Schulen. Augenblicklich wird der sachkundige Hörer,

---

Wohllauts und Ideal der Klarheit. Ja man ist soweit gekommen, nur den Beethoven der spätern Zeit noch gelten zu lassen, wenn von der Größe des Meisters gesprochen wird. Die sogenannten zugänglichen seiner Werke, die noch die letzte Generation der Musikfreunde für seine unsterblichen und bedeutendsten erklärte, fanden an Spohr einen eben so gewissenhaften Dirigenten als begeisterten Interpreten. Seine Bewunderung des „Fidelio" ist bekannt.

ohne des Tonsetzers Namen zu wissen, angeben können, welchem der bekannten älteren Meister ein vorgeführtes Werk zuzuschreiben ist. Der gleiche Fall wiederholt sich bei Kennern von Gemälden und der Literatur. Spohr's Werke, vermöge ihrer Charaktereigenthümlichkeit und unleugbaren Originalität eine ganz einzige Stelle in der musikalischen Literatur einnehmend, erzeugen in noch bemerkenswertherer Weise als die anderer Komponisten, durch die Art namentlich, wie er zu moduliren pflegt, den Eindruck der Manierirtheit und lassen trotz des Reichthums und der Vielseitigkeit seines Schaffens, das Gefühl einer gewissen Begrenzung seiner schöpferischen Kraft aufkommen. Wir erkennen als weitere Ursache dieser Erscheinung das strenge Festhalten an künstlerischen Formen, aus denen er, auch bei der freiesten Behandlung im Besondern, nie heraustritt. Alle diese Umstände aber bilden keinen triftigen Grund, nicht immer wieder mit Genuß und Freude zu seinen Werken zurückkehren oder z. B. mit vollster Befriedigung nicht ein, nur aus Spohr'schen Kompositionen zusammengestelltes Concertprogramm genießen zu können. Unbegreiflicherweise wagte man, und zwar entschieden zum Nachtheile des Erfolges, sogar gelegentlich des i. J. 1877 in Kassel stattgefundenen Spohrfestes nicht, eine ergiebigere Wahl aus dem Schatze seines künstlerischen Nachlasses zu treffen*). Mögliche Schwächen wird man durch das Anziehende, Edle, Gediegene, Interessante in Spohr's Werken, die zugleich die mannigfaltigste Auswahl zulassen, immer aufgewogen und weit überragt finden. Sie bieten aber auch den ferneren Vortheil, daß sie dem Publikum unserer Tage nahezu fremd geworden sind, ihm also mit der Eigenschaft der Neuheit gegenübertreten. Sie allein vermögen auch durch und für sich selbst die nachdrücklichste Vertheidigung gegen die suffisanten und mißgünstigen Urtheile, die so oft dagegen laut werden, zu führen.

Es wurde schon darauf hingedeutet, daß Spohr, dessen Geist rastlos arbeitete, unablässig darüber sann, die Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst zu erweitern, die Formen derselben mit neuen Bildungen zu bereichern. In Op. 37 (1815) findet sich eine interessante Kompo-

*) Die vier bei dieser Gelegenheit in drei Concerten aufgeführten Spohr'schen Werke: „Die letzten Dinge" (in der Kirche gegeben), die Symphonie Nr. 3 in c moll Op. 78, das Doppelconcert in h moll Op. 88, das Doppelquartett in e moll Op. 87, bewährten sich als Kompositionen ersten Ranges und riefen unvergeßliche Eindrücke hervor.

sition des bekannten Goethe'schen Liedes: „Kennst du das Land, wo die Citronen blüh'n?" Es ist das gleichsam der Vorläufer so vieler moderner Gesangskompositionen, die, einem Text auf Schritt und Tritt folgend, für jede Silbe gerne besonderen Ausdruck finden möchten. Spohr erkannte auf der Stelle, daß auf diese Weise nicht eine Formerweiterung, sondern eine Formverwilderung das Resultat sein müßte und hat ähnliche Versuche nicht weiter kultivirt. Dann treffen wir unter seinen Liedern solche mit vierhändiger Klavierbegleitung (Op. 101) und ein Lied in Form einer Sonatine, oder vielmehr eine Sonatine für Gesang und Klavier (Op. 138), ein sehr hübsches, zwanglos sich entwickelndes Singstück. Seine Opern: „der Berggeist" (1824) und „die Kreuzfahrer" (1843—44), ganz auf die Gesetze des modernen Musikdramas gegründet, erscheinen wie die Vorbilder zu Schumann's „Genoveva" (1847—48) und zu den Wagner'schen Opern („Tannhäuser" kam 1845 zur Aufführung). Daß er sich von allen bedenklichen Auswüchsen späterer Hervorbringungen auf diesem Gebiet völlig frei hielt, braucht wohl nicht besonders bemerkt zu werden.

Beachtenswerther sind Spohr's Versuche, der Symphonieform durch Programme zu Hilfe zu kommen. „Weihe der Töne" Op. 86, „Historische Symphonie", Op. 116, „Irdisches und Göttliches", Op. 121, zugleich das einzige Beispiel einer Doppelsymphonie, „Jahreszeiten" Op. 143 sind die Vorläufer zahlreicher, moderner Instrumentalwerke. Eine seiner großen Sonaten für Klavier und Violine (Op. 96) nennt er „Reisesonate", weil er in ihr die Nachklänge einer Reise nach Dresden und der sächsischen Schweiz zu schildern versucht. Alle diese Werke aber, so interessant, charakteristisch und kunstvoll sie auch sind, zählen kaum zu seinen bedeutendsten. Die fünf Symphonien ohne Programm erscheinen entschieden als die höherstehenden. Das Schlimmste und Beste auch an dieser Programmmusik ist, daß des Meisters gerade, ehrliche, scharfausgeprägte Persönlichkeit auch in ihnen aus jedem Takte dem Hörer entgegentritt. Spohr, wie er im Leben weder Verstellung noch Heuchelei kannte, vermochte auch in der Kunst nur sich selbst und das zu geben, was seine Seele erfüllte. Glücklicher als in den genannten Bestrebungen ist er in der Kombination der verschiedensten Tonmittel. Duo's, Trio's, Quartette, Quintette genügen ihm nicht; sein Sextett Op. 140, Septett Op. 147, Octett Op. 32, Nonett Op. 31, Notturno für Harmoniemusik Op. 34 u. s. w. sind Meisterwerke in ihrer Art und reich an

überraschenden Effekten und ungeahnten Zusammenklängen. Auf gleicher Höhe stehen dann seine vier, in der musikalischen Literatur geradezu einzigen Doppelquartette Op. 65, 77, 87, 136*), seine beiden Doppelconcerte Op. 48 und 88, sein Quartettconcert Op. 131. In all diesen Formen hat ihn nicht nur keiner der Tonsetzer späterer Zeit erreicht, kaum hat es einer gewagt, sich in einer solchen wieder zu versuchen.

Wir erleben es nun, daß eine Zeit, deren Impotenz auf schöpferischem Gebiete unbestrittene Thatsache ist, über das Schaffen eines Tonsetzers mit hochmüthigem Nasenrümpfen aburtheilt, bei dem sich fast nur in großen Formen die Offenbarungen des Genies kundgaben; der außer den angeführten Werken 10 Opern, 14 Oratorien, Kantaten, Psalmen und Hymnen, 9 Symphonien, 6 Concert-Ouverturen, 7 Streich- und 2 Klavierquintette, 34 Violinquartette, 5 Klaviertrio's, 7 Klavier- und 15 Violinduo's, 15 Violinconcerte u. s. w. schrieb. Welche Summe geistiger Kraft gehört dazu, eine solche Zahl umfangreicher Werke zu schaffen! Und nun selbst zugegeben, daß nicht alle Spohr'schen Werke auf gleicher Höhe stehen — und von welchem Tonsetzer könnte man dies rühmen? — auch die verbissensten seiner Widersacher müssen anerkennen, daß in ihnen allen ein edler, hoher Geist, eine echte künstlerische Richtung, eine warme, tiefe Empfindung, eine seltene Fülle anziehender, origineller Gedanken, ein rastlos vorwärts dringender Sinn, größte formale Gewandtheit und eine technische Kunst, für die es kein Problem giebt, sich offenbaren, wie sie nur in den Schöpfungen größter Meister sich wieder vereinigt finden. Das Handwerk seiner Kunst übte Spohr, die Gesetze der musikalischen Ästhetik stets streng beobachtend, mit bewundernswürdigem Geschick; dabei erfüllt poetischer Inhalt alle seine Tonsätze. Sollten so viele beachtenswerthe Eigenschaften nicht hinreichend erscheinen, auch die Nachwelt für die Werke eines Meisters, denen die Mitwelt Enthusiasmus und Begeisterung in seltenem Grade entgegenbrachte, zu interessiren?

Alle Kompositionen Spohr's machen in erster Linie den Eindruck der Klarheit und Übersichtlichkeit; daher auch ihre wohlthuende

*) Leider hört man sie fast nie; man darf sich unter ihnen nicht Octette für Streichinstrumente in der Weise des Mendelssohn'schen Op. 20 vorstellen. Sie bilden stets zwei gesonderte, selbständig neben einander fortschreitende und mit der wunderbarsten Kunst sich verschlingende Tonkörper.

und harmonische Wirkung. Nichts erscheint in ihnen gezwungen und aufdringlich, selbst die kühnsten Modulationen nicht. So reich sie an Effekten auch sind, man fühlt nie die Absicht, Effekt machen zu wollen. Daher ihr nobles und distinguirtes Wesen, das aristokratisch zu nennen wäre, wenn seelenvoller Inhalt und ergreifender Ausdruck nicht stets vorwaltend und überwiegend wären. Bekanntlich wußten Meyerbeer, Marschner und andere berühmte Tonsetzer die Effekte Spohr's, eines Meisters in der Instrumentation, sehr wohl zu verwerthen.

Unzähligemal konnte ich mich von dem tiefen Eindruck überzeugen, den Spohr's Kompositionen zu machen im Stande waren, insbesondere auf Hörer, die wirklich zu hören und das Gehörte nachzuempfinden vermochten. Spohr will weniger mit dem reflektirenden Verstande, als mit einem offenen, dem Eindrucke des Moments sich hingebenden Herzen aufgenommen werden. Da er außer musikalischem Verständnis die Fähigkeit des Nachempfindens bei seinen Hörern voraussetzt, vermögen ihn nur wenige und nur gleichbesaitete Gemüther ganz zu verstehen und zu erfassen. Mit den ersten Tönen umstrickt er wie mit magischem Zauber die Seele. Ich gestehe, daß mit der Wirkung, die Spohr's Musik auf mein Inneres macht, sich keine andere vergleichen läßt und doch darf ich hinzufügen, daß ich jedem unserer großen Meister gleiche Liebe und Verehrung entgegenbringe. Ich bin nicht der einzige, dem es so ergeht; viele Personen haben mir bekannt, daß sie derselben Ansicht mit mir sind, meine Empfindungen vollständig theilen. Aber auch den Fall erlebte ich häufig, daß solche, die mit Widerstreben und Voreingenommenheit einem Spohr'schen Werke gegenübertraten, besiegt, bekehrt, hingerissen von ihm schieden. Und hier dürfte darauf hingewiesen werden, daß das Vorurtheil gegen Spohr meist nur auf Hörensagen beruht. Wer kennt denn die Kompositionen des vor. 22 Jahren aus dem Leben geschiedenen Meisters?*) Man kann

*) Man kann behaupten, daß die Violinduette Spohr's, Meisterwerke in ihrer Art, die Klaviertrios, weitaus die meisten seiner Quartette und Quintette, die Doppelquartette vollständig, die Symphonien bis auf wenige dem größeren Publikum gänzlich unbekannt sind, von anderen bedeutenden Werken gar nicht zu reden. Mit welch freudiger Überraschung hörte man in hiesigen (Augsburger) Concerten z. B. die Symphonien Nr. 1, 2, 3 und 5, das Nonett, das vierte Quintett, das erste Trio und ähnliche Spohr'sche Kompositionen. Allerdings lassen sie sich fast nur unter

behaupten, daß sie unserer jüngern Generation fast fremd geblieben sind. Für Dilettanten sind sie zu schwer, Musiker und Virtuosen beschränken sich meist nur auf einen sehr engbegrenzten Kreis bekannter älterer oder auf die Werke neuester Zeit. Man hört wohl hie und da eine Aufführung der „Jessonda" oder der „letzten Dinge"; der Symphonie: „Weihe der Töne" oder ein Violinconcert und nach solchen sporadischen Eindrücken urtheilt man frischweg über des Meisters umfangreiches Schaffen. Wahrhaft komisch und bemitleidenswerth ist es, die Solisten unserer Hofkapellen mit Achselzucken über Spohr'sche Violinconcerte und Soloquartette sprechen zu hören. Sie liefern dadurch immer nur den schlagenden Beweis, daß sie unfähig sind, sie irgend genügend auszuführen. Wie glücklich dürften sich all diese Helden des springenden Bogens und Flageoletts preisen, vermöchten sie auch nur eine Cantilene, eine Passage in der unerreichbaren Weise und im Geiste Spohr's vorzutragen!

Spohr's Instrumentalwerke sind heute von den Concertprogrammen, wie seine Opern von der Bühne verschwunden. Nun gehören aber die 1. 2. 3. 5.u. 8. Symphonie, die Ouverturen zu Faust, Jessonda, Berggeist, zum Matrosen, zu Macbeth und die Concertouverture (Op. 126) zu denjenigen Instrumentalwerken, die keinen Vergleich und nur höchstens die titanenhafte Überlegenheit Beethoven's zu scheuen haben. Vor einigen Jahren spielte einer der größten unter den lebenden Pianisten, H. v. Bülow, bekannt als einer der energischsten Vorkämpfer der neuen, das Kunstgebiet bewegenden Ideen, in einem Concerte in London das Spohr'sche Klavierquintett, Op. 130. Die englischen Zuhörer waren außer sich vor Entzücken, wie nur je in den Tagen, da Spohr ihnen persönlich seine Werke vorführte; aber auch der hochachtbare Künstler, dessen echte, warme Kunstbegeisterung ihn uns fast noch werther macht, als seine bewundernswürdige Virtuosität, der dies Quintett so trefflich interpretirt hatte, schrieb damals einen Brief in die Heimat, der von freudiger Anerkennung für dasselbe überströmte und es frei aussprach, daß unter den lebenden Tonsetzern keiner

---

einem Zusammentreffen besonders günstiger Umstände aufführen. Im Nonett wirkte Kapellmeister Bargheer aus Hamburg, im Quintett Concertmeister Kömpel mit, das Trio spielten die Herren Lassen, Kömpel und Grützmacher aus Weimar bewundernswürdig.

ein so klares, ungezwungen dahinfließendes und doch höchst originelles Werk zu schaffen vermöge. *)

Als in München nach langer Pause die Oper „Jessonda" wieder zur Aufführung kommen sollte, äußerte sich der damalige Intendant Schmidt gegen mich, daß die auf dies Werk verwendete Mühe eine völlig vergebliche sei; Jessonda werde einmal aufgeführt und dann wieder in die Ecke geworfen werden. Wie ganz anders kam es aber! Mit einer ihn hoch ehrenden Pietät und vielleicht auch nur ihm gegebenen Erkenntnis, — die großen Kapellmeister der klassischen Zeit und Richtung sind nachgerade alle pensionirt oder gestorben, — hatte Fr. Lachner das herrliche Werk einstudirt. Ein Ensemble von Künstlern, wie es den Münchner Theaterfreunden seit Jahren nun schon mythisch geworden ist, hatte seine Kräfte mit vollster Hingabe ihm zur Verfügung gestellt. Die Damen Mallinger und Stehle, die Herren Vogl, Kindermann und Bausewein, alle damals auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit, hatten die Hauptpartieen übernommen. Eine ernste, weihevolle Stimmung herrschte während der ganzen Vorstellung im weiten, bis zum letzten Platze gefüllten Hause; alle Anwesenden schienen mächtig ergriffen, selige Thränen glänzten in vieler Augen. Die Aufführung gestaltete sich zu einem Feste. Man lauschte tiefergriffen dem großartigen Schauspiele, das eine Wirkung hervorrief, wie sie nur Schöpfungen der auserlesensten Art erreichbar ist. Zwischen Oper und Oper ist nun einmal ein gewaltiger Unterschied. „Jessonda", „Iphigenia in Aulis" und „Iphigenia auf Tauris", »Cosi fan tutte«, „Titus", „Idomeneo", „Medea", „Fidelio" werden stets nur eine gläubige Gemeinde anziehen und fesseln, welche kommt, sich andächtig den Eindrücken der höchsten Offenbarungen des musikalischen Genies hinzugeben. Ihr gegenüber steht allerdings das weitaus zahlreichere Publikum der Ausstattungs- und Spieloper, das geblendet oder angenehm unterhalten oder stigmatisirt werden, mit aufgeregten Sinnen oder einem Scherzworte auf den Lippen von dannen gehen will. Leider ist Spohr's bedeutendstes dramatisches Werk: „Faust", durch Gounod's gleichnamige Oper ganz von der Bühne verdrängt. An dramatischer Kraft, an Originalität, Frische und Lieblichkeit, an bewundernswürdiger Charakteristik

*) Eine ähnliche Wirkung, wie dies Quintett, machte, wovon ich Zeuge war, eine vortreffliche Aufführung des Spohr'schen Octetts in einem Concerte der königlichen Akademie in München.

übertrifft Spohr's Tondichtung weitaus die des französischen Tonsetzers. Schon die Ouverture derselben erweist sich als Meisterwerk ersten Ranges. Aber das Buch ist leider kläglich; das neuere, von Gounod komponirte, obwohl das Goethe'sche Vorbild jämmerlich verhunzend, ist weitaus geschickter gemacht und befriedigender in seiner Wirkung.

Auf keinem anderen Kunstgebiet wechselt der Geschmack rascher, ist die Gunst des Publikums eine vergänglichere, als auf dem der Oper. Zugleich hängt hier der Tonsetzer allzusehr von dem Dichter, dem Buche ab. Die Musik kann wohl momentan die Schwächen des Libretto's vergessen machen; der Erfolg einer dramatischen Arbeit gründet sich jedoch in erster Linie stets auf die Poesie. Man erinnere sich an »Cosi fan tutte«, „Euryanthe" und viele andere an und für sich wunderbare Tonwerke. Spohr hatte mit seinen Textbüchern entschiedenes Unglück. Durch alle zieht sich Spuk und Teufelswesen, Hexerei und Zauberei. Die Zeit der romantischen Oper aber ging mit der Epoche der romantischen Literatur vorüber. Nur die höchste Blüte dieser Musikgattung, allerdings von frischestem Leben überquellend und von ursprünglichster Volksthümlichkeit: „der Freischütz", hat sich auf unsere Zeit gerettet und wird, in Folge dieser Eigenschaften, sich wohl auch immer auf dem Repertoire erhalten. Es war ein großer Mißgriff des nach einem guten Texte suchenden Meisters, zuletzt noch Kotzebue's veraltetes und vergessenes Ritterschauspiel zu einem Opernbuche zu verarbeiten und zu komponiren. Unsere Zeit hat für geharnischte Männer ebensowenig Verständnis, wie für tribulante Kobolde. Dabei sind die Bösewichter aller Spohr'schen Opern: Pietro, der Berggeist, Ramiro (im Alchymisten), Coelestine (in den Kreuzfahrern), so widerwärtige und unnatürliche Scheusale, daß man es begreiflich findet, wenn das Publikum sich nicht dafür erwärmen kann und man es nur beklagen muß, so herrliche Musik an so durchaus undankbare Sujets verschwendet zu sehen. Die im Ganzen äußerst liebliche und anmuthige Oper „Zemire und Azor" wird weniger durch ein Übermaß von Feerien, als durch die häßliche Erscheinung des Titelhelden beeinträchtigt. Die Rolle des Azor ist für alle Tenoristen, die, aus Eitelkeit bekanntlich zusammengesetzt, nie glänzend und schön genug vor das Publikum treten können, ein Gegenstand des Entsetzens. Dennoch würde diese Oper, von der wir nur die köstliche

Romanze: „Rose, wie bist du“ und das schöne Frauenterzett kennen, gewiß auch heute noch den einstigen Erfolg haben, wenn man sie nach sorgfältiger Vorbereitung und in zeitgemäßer Ausstattung wieder auf die Bühne bringen würde. Neben dem Werke von unvergänglichem musikalischen Werthe, „Faust“, das zufolge der angegebenen Gründe, zum großen Bedauern aller, die sich seiner noch erinnern können, nicht mehr gegeben wird, übt die Oper „Jessonda“, in der uns das reine, volle Menschenthum, ohne überirdisches Gespensterwesen ergreifend entgegentritt, die meiste und zwar eine dauernde Anziehungskraft. „Jessonda“ hat das beste unter den Spohr'schen Textbüchern und der Komponist hat hier, wenn auch nicht sein originellstes, doch reichstes und fesselndstes Bühnenwerk geschaffen, das vom Repertoire fast verschwinden zu lassen, ein unverantwortliches Unrecht ist.

Daß Spohr's dramatische Werke nur so selten noch vorgeführt werden, darf demnach nicht zu einem nachtheiligen Schluß bezüglich des musikalischen Inhaltes und Kunstwerthes derselben verleiten. Wie viele Namen besten Klanges retteten sich nur als leerer Schall in unsere Zeit herüber. Die wenigsten und nur die bedeutendsten Meister haben sich und nur in einzelnen ihrer Werke auf den weltbedeutenden Brettern zu erhalten vermocht.

Glücklicher als auf dem Gebiete der Oper war Spohr auf dem des Oratoriums, obwohl er auch hier von Anfechtungen nicht verschont blieb, von gewissen Schwächen nicht frei zu sprechen ist. Hier leisteten ihm die Texte, die er zu komponiren veranlaßt wurde, wesentlichen Vorschub, aber er trat sofort aus dem Rahmen des Herkömmlichen heraus und vermochte in seinen geistlichen Werken den dramatischen Komponisten nie zu verleugnen. Seine drei großen Oratorien, von denen hier allein die Rede sein kann: „die letzten Dinge“, „des Heilands letzte Stunden“ und „Babylons Fall“ enthalten wirkungsvolle Chöre, ja die Doppelchöre in letzterem Werke sind großartig zu nennen; dennoch war das Gebiet der Chorkomposition nicht sein eigenstes; namentlich widerstrebt seiner Modulationsweise die strenge Form der Gesangfuge. Das dem dramatischen Ausdruck zuneigende, z. B. die Kriegerchöre, die Chöre der Festgenossen Belsazars, erscheint denn auch vorwiegend gelungen. Weniger durch die Wucht breit fortströmender Chormassen, als durch das Gegenüberstellen von Solo und Chor sucht Spohr

tiefere Wirkungen zu erzielen. Kaum findet sich ein größerer Chor in den Oratorien, der nicht von einer Solostimme oder einem Soloquartett unterbrochen würde. Für den Zuhörer gewinnt dadurch eine Komposition wohl an Reiz und Abwechslung, besonders wenn man mit so großer Geschicklichkeit, wie Spohr, Chor und Soli zu wechseln oder auch zusammengehen zu lassen versteht. Einzelne solcher Nummern, namentlich in den „letzten Dingen": „Selig sind die Todten", „Heilig, heilig", „Betet an", „Heil dem Erbarmer", im „Fall Babylons": „Herr, wir flehn" u. s. w. sind geeignet, tiefste Ergriffenheit hervorzurufen, man glaubt himmlische Musik zu hören; aber Gewalt und Größe Händel'scher Chöre wird dennoch nicht erreicht. Auch den Sologesängen fehlt, bei aller Wärme und rührenden Innigkeit, die ernste Weihe, die z. B. Mendelssohn noch zu erreichen wußte. Spohr's Oratorien sind daher auch keine streng geistlichen, sondern eher weltliche, wenn auch fromme und von Andacht erfüllte Werke. Der „Fall Babylons" zählt überhaupt zu den weltlichen Oratorien, wie „Samson", „Judas Maccabäus", „Schöpfung", „Jahreszeiten", „Christus am Kreuz", „Elias", „Paulus", im Grunde alle Kompositionen gleicher Gattung. In noch minderem Grade, als das geistliche, gelingt Spohr das spezifisch kirchliche Tonwerk. Der Grund dafür dürfte zumeist darin zu suchen sein, daß er nie das urkräftige Bibelwort, wie die Luther'sche Übersetzung es giebt, sondern immer verwässerte und verflachte Texte wählte. Mendelssohn's Psalmübertragungen oder aus dem Englischen übersetzte Psalmen büßen schon durch ihre Worte einen Großtheil ihrer Wirkung ein. Allerdings hat sie der Komponist auch weniger für die Kirche, als den Concertsaal bestimmt und hier, einem andere Ansprüche erhebenden Publikum gegenüber, sind sie denn auch ganz an ihrem Platze.

Ungeachtet dieser Ausstellungen zählen Spohr's Oratorien zu den immer gerne und mit Theilnahme wieder gehörten, besten Werken ihrer Gattung. Sie allein entschwanden der Erinnerung des Publikums nicht völlig. Im Übrigen muß man sich zu trösten wissen. Händel und Bach konnten hundert Jahre vergessen sein. Haydn, Gluck, Cherubini, Mozart begegnen wir nur noch in ihren auserlesensten Schöpfungen. Ist nicht auch der Stern des noch vor Kurzem vielbewunderten Mendelssohn bereits im Erbleichen? Es gab eine Zeit, da in Wien der am Beginne seiner Laufbahn stehende

Spohr und der auf der Sonnenhöhe seiner Leistungsfähigkeit angelangte Beethoven ehrenvoll neben einander genannt wurden. Heute beherrscht der letztere souverän die musikalische Welt und nur die Allerbesten erringen sich hie und da noch das Wort neben ihm durch den Klang eines guten, nicht zu übersehenden Namens, den ihnen hervorragende Leistungen verschafften.

Unbegreiflich erscheint die oftgehörte Behauptung, daß bei Spohr das melodische Element nicht genug hervortrete, seine Melodien nicht prägnant genug seien. Seit Mozart, Spohr's bewundertem Vorbild, in dessen Kunstanschauung seine schöpferische Thätigkeit wurzelt, gab es nur ganz wenige Tonsetzer, denen aus einem so unversiegbaren Born köstlichster Melodien zu schöpfen vergönnt war. Auch die Motive seiner Instrumentalwerke sind aufs Glücklichste erfunden und gestaltet. Aber der Drang des Tonsetzers, alles in das reichste harmonische Gewand zu hüllen, mit den weichsten Klängen seine zarten Weisen zu umgeben, verleiht seinen melodischen Gebilden eine gewisse Familienähnlichkeit, die sie nicht haben, sobald man sie aus ihrer Umkleidung löst, ohne die sie aber doch auch wieder nicht gedacht werden können. Das ihm zur anderen Natur gewordene Bestreben, auch da noch interessante Harmonien anzuwenden, wo größte Einfachheit und Enthaltsamkeit geboten scheint, hat den Vorwurf gewisser Monotonie geradezu herausgefordert und seine Popularität nicht unwesentlich beeinträchtigt. Aber Spohr ist nun einmal anders nicht zu denken. Nehme man Jean Paul seinen eigenartigen Stil, seine besondere Ausdrucksweise, übersetze man ihn in modernes Deutsch und er ist nicht mehr er selbst, ebensowenig wie Hebel und Reuter ins Hochdeutsche übertragen. Nicht mit Unrecht hat man Spohr, der verhältnismäßig erst spät mit Gesangkompositionen sich beschäftigte, beschuldigt, für die Singstimme oft unsangbar geschrieben, die Solopartien seiner Opern wie die Principalstimmen seiner Soloquartette behandelt zu haben. In der Schlußfuge des Vaterunsers z. B. wird sogar dem Chore ein Instrumentalstück zugemuthet, wie denn überhaupt die Schlußchöre seiner Oratorien an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden höchste Forderungen stellen. Ein Komponist, der alle Räthsel harmonischer Tonverbindungen gelöst, ein Geiger, der auf seinem Instrumente zu singen verstand, wie Spohr, konnte in den Irrthum verfallen, das den Instrumenten Mögliche auch von den Singstimmen zu begehren. Doch sind es vornehmlich nur die

brillanten, mit schwierigen, an seine Concertstücke erinnernden Passagen ausgestatteten Partien seiner Opern, die auf diese Weise sterblich erscheinen und dadurch unserem Geschmacke sich theilweise entfremdeten. Sie bilden wohl auch einen der Gründe, warum die Spohr'schen Opern so selten auf dem Repertoire erscheinen; zu ihrer Besetzung sind in erster Linie Sänger mit vorzüglich geschulten und gebildeten Stimmen erforderlich, eben so vortrefflich in ihrer Kunstbranche, wie Spohr es in der seinen, als Violinspieler, war. Wo findet man aber solche, wenigstens in hinreichender Zahl, heute noch an einer Bühne vereint? In den Cavatinen der Opern, in allen seinen Liedern sind die Melodien durchweg einfach, tief empfunden, meist von berückender Schönheit und Innigkeit. Die Schwierigkeiten der Mittelstimmen in den Chören lernt man bei einiger Übung bald überwinden. Spohr war übrigens selbst ein sehr guter Sänger und noch als er, der bereits lebensmüde Greis, zum letzten Male in dem so gerne von ihm besuchten Alexandersbad war — im Jahre seines Todes 1859 — wirkte er mit seiner wohlklingenden Baßstimme in einem, scheidenden Kurgästen gesungenen Quartette mit.

Wollte man den Charakter der Spohr'schen Musik mit einem Worte bezeichnen, so dürfte man sie lyrisch, elegisch nennen. Gelingt ihm auch das Dramatische, das Charakteristische im „Faust", in der „Jessonda", im „Fall Babylons" vorzüglich, so ist doch die Plastik, das groß und scharf Ausgeprägte weniger sein eigentlichstes Gebiet. Es mangelt ihm durchaus nicht an Mitteln, Kraft und mächtigen Aufschwung auszudrücken, an Momenten höchster leidenschaftlicher Erregung, aber die Schilderung einfacher Seelenzustände und sanfter Empfindungen gelingt ihm doch am besten und dann überschreitet er, wie gesagt, bewußt nie die selbstgezogenen Grenzen des ästhetisch Schönen und künstlerischen Maßes. In diesen Grenzen aber weiß er Hoheit und Adel im Ausdruck, Innigkeit des Gefühls, sehnsüchtige Weichheit, Schönheit der Form, natürliche Anmuth und überraschende Mannigfaltigkeit in seltenem Grade zu entfalten. Stets begegnen wir bei ihm einem kindlich frohen, tiefen Gemüth, einem liebenswürdigen Humor und heiteren Sinn, wo er zum Scherze geneigt ist, und einer idealen Vorstellung vom hohen Berufe der Kunst. Aber eben seine ideale Richtung, sein reines, jedem niederen Gedanken fernes Innenleben, die edelste Begeisterung, die ihn stets erfüllt und die Thätigkeit des Künstlers, wie die Hand-

lungen des Menschen leitet, sind Ursache, warum er nie volksthümlich und in gewissen Kreisen populär werden konnte.

Das bemerkenswertheste Urtheil über Spohr's Kompositionen findet sich in einem kleinen seltenen Büchlein: „Blätter aus der Brieftasche eines Musikers" von Dr. A. Kahlert (Breslau, 1832) ausgesprochen. Der Verfasser, Professor der Philosophie an der Universität in Breslau (geb. 5. März 1807, gest. 29. März 1864), bekannt als talentvoller Schriftsteller, Dichter, und Autor einiger Opern- und Oratorientexte, war ein eifriger Mitarbeiter an G. Weber's „Cäcilia" und R. Schumann's „Neuer Zeitschrift für Musik" und Verfasser der musikalischen Besprechungen in der „Schlesischen Zeitung". Er wählte für die in Rede stehende Arbeit sehr feinsinnig das Goethe'sche Motto:

Mit dieser Welt ist's keineswegs richtig,
Vergebens bist du brav, vergebens tüchtig;
Sie will uns zahm, sie will sogar uns nichtig.

Dann sagt er: „Wenn in C. M. v. Weber's Werken Mannigfaltigkeit auf Kosten der Einheit vorherrscht, geht Spohr's Streben gerade nach Einheit. Diese Eigenart hat Gelegenheit zu Tadel gegeben und ist Ursache der getheilten Anerkennung, die er gefunden. Von den Vorwürfen, die man seinen Werken macht: krankhafte Sentimentalität, Monotonie und Manierirtheit, erdrückendes Übergewicht der Harmonie, Mangel höherer Begeisterung u. s. w. wurde keiner begründet. Sie tragen vielmehr alle eigenartiges Gepräge. Spohr ist am tiefsten in die wunderbarsten Geheimnisse der harmonischen Kunst eingedrungen. In Beziehung auf Melodie offenbart er eine Erfindungsgabe seltenster Art. Er besitzt die drei Hauptbedingnisse, über die ein das Höchste erstrebender Komponist verfügen muß: genaue Kenntnis der Technik, inniges Vertrautsein mit den Gesetzen der Ästhetik und hohen poetischen Sinn. Er ist ein Meister der Modulation, des Kontrapunktes und der thematischen Arbeit. Künstlerische Ruhe und Besonnenheit, Maß und Sicherheit zeichnen sein Schaffen aus. Er weiß, daß die Leidenschaft, soll sie schön erscheinen, gezügelt werden muß. In der Kunst der Instrumentation leistet er Mustergiltiges; jedes einzelne von ihm benutzte Tonwerkzeug wird dadurch, wie er es zu verwenden weiß, bedeutend. Seine Schöpfungen athmen unendlich tiefes Gefühl, eine Überschwenglichkeit der Empfindung, eine Innigkeit, die noch höher als ihre voll-

endete Form zu schätzen sind. Und dabei giebt er sich ganz, wie er ist; er singt, wie er fühlt. Sein sanftes, schwermüthiges, elegisches Gefühl verläßt ihn auch in der Heiterkeit nicht. Es ist begreiflich, daß der durchaus edle, jede Trivialität meidende Meister nicht der Komponist der großen Masse sein kann. Mängel, wie sie allen irdischen Hervorbringungen aneignen, Schattenseiten finden sich auch bei ihm; trotzdem muß man sagen: nicht Jedermann ist es vergönnt und gegeben, Spohr zu begreifen."

Ob das, was hier über Spohr's Kompositionen gesagt wurde, im Stande sein kann, den über sie herrschenden schiefen und übelwollenden, von Kahlert schon in den dreißiger Jahren gerügten Urtheilen zu begegnen, auf sie die Aufmerksamkeit des gebildeten musikalischen Publikums, — und an dieses kann man sich gegebenen Falles nur wenden, — sowie der Concertdirigenten und Bühnenleiter, der Geiger und Sänger in höherem Grade wieder hinzulenken, steht kaum zu hoffen. Worte verhallen im Winde, den meisten Samenkörnern ist treibende Kraft versagt, nur die Rede eines Gewaltigen, wie s. Z. R. Schumann einer war, wird gehört. Aber lebhaft wünschen darf man, daß in nicht allzuspäter Zeit der hohe Meister für seine Werke auch die verdiente Würdigung einer kommenden Generation wieder finden möge.

Mit großer Befriedigung wird man die ebenso belehrend als anziehend geschriebene, leider unvollendet gebliebene Selbstbiographie des Meisters lesen (Zwei Bände, Kassel und Göttingen 1861). Das liebenswürdige Buch, bis zum Jahre 1838 reichend, umfaßt wenigstens die Schilderung der Jugendzeit und viele der interessantesten Reisen. Wie aus einem Spiegel tritt uns das fesselnde Bild einer noblen, milden, kindlich-harmlosen Künstlernatur und doch auch die vornehme, achtunggebietende Persönlichkeit eines großen Mannes daraus entgegen.*)

---

*) Zur Spohr-Literatur zählen noch folgende Schriften:

J. J. H. Ebers: Spohr und Halévy und die neueste Kirchen- und Opernmusik. Breslau 1837.

Spohr's Jubelfest im Januar 1847. Cassel.

L. Spohr. Eine Biographie. Cassel. 1854. Bd. V. von W. Neumann's: Komponisten der neueren Zeit.

A. Malibran: L. Spohr. Sein Leben und Wirken. Frankfurt a. M. 1860.

H. Giehne: Zur Erinnerung an L. Spohr. Ein kunstgeschichtlicher Vor-

Es wurde bereits davon gesprochen, daß Spohr auch als ausübender Künstler, als Lehrer und Dirigent Hochbedeutendes leistete. Sein Leben war nach diesen Richtungen hin ein langer Triumph. Keiner der zeitgenössischen Künstler, Mendelssohn vielleicht ausgenommen, wurde so mit Auszeichnungen, so mit zahlreichen Beweisen der Liebe und Verehrung überhäuft, wie er. Keiner war aber auch der dem Menschen und Charakter entgegengebrachten Hochachtung würdiger. Auf seinem Lebensgang ruht kein Makel. Sein Wandel, Denken, Streben, Handeln war ohne Tadel. Denen, die mit ihm lebten, wußte er menschlich näher zu treten, als manche andere große Männer. Obwohl ernst und gemessen, kannte er doch keinen Stolz, keine Selbstüberschätzung. Unter Umständen nicht ohne Derbheit, namentlich am Orchesterpult, gewann sein gütig theilnehmendes Wesen ihm Aller Herzen.

Als Geiger blieb Spohr bis zur Stunde unerreicht. Einer bestimmten Richtung, die er als eine, seinem künstlerischen Streben würdige einmal erkannt, unentwegt treu bleibend, auch in ihren Beschränkungen, war er trotz dieser groß, leistete er das Höchste. Jede Schule muß sich Grenzen ziehen. Eine menschliche Kraft vermag nun einmal nicht allen Wünschen und Forderungen gerecht zu werden. Es war ein entschiedener Irrthum, z. B. der F. David'schen Bestrebungen, zu wähnen, daß dies möglich sei. Die eigentlich große Schule des Violinspiels, deren letzter Vertreter Spohr war, erscheint daher mit seinem Tode abgeschlossen. Bis zu ihm läßt sich seit Corelli und Tartini, Pugnani und Viotti ein steter Aufbau, immer vom Lehrer auf den Schüler sich vererbend, in der Kunst der Behandlung des schwierigsten, aber auch dankbarsten Instrumentes verfolgen. Spohr, der durch seinen Lehrer die Principien der von J. C. Stamitz begründeten in Chr. Cannabich, den beiden Fränzl und J. F. Eck (dem besten deutschen Geiger seiner Zeit) gipfelnden Mannheimer Schule in sich aufgenommen hatte, war zugleich der unmittelbare Erbe der Technik Viotti's und Rode's (des letzteren Kompositionen spielte er wunderschön), aber wie er mit echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel die virtuose Kunst erfüllte, so daß die in ihm fortlebende Schule durch

---

trag über dessen Leben und Wirken, gehalten im Cäcilienverein zu Karlsruhe. Karlsruhe 1860.

ihn gleichsam ihre Apotheose feierte und er der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen Beimischungen befreiten nationalen Schule werden konnte, so hat er adlergleich auch alle seine Vorgänger überflügelt! Ich habe seit 50 Jahren alle großen Violinspieler gehört. Keiner, mochte mich auch vielfach die technische Vollendung ihres Vortrags, ihre staunenswerthe Fertigkeit, ihr süßer, schmeichelnder, gewinnender Ton zu lautester Bewunderung hinreißen, keiner von ihnen hat doch den Eindruck, den Spohr's wahrhaft großes Spiel auf mich machte — und ich hörte ihn erst, da er 60 Jahre alt war, — zu verwischen oder nur zu erreichen vermocht. Man vergaß ihm gegenüber vollständig den Virtuosen, hatte nur den Eindruck des seelenvollsten und entzückendsten Gesanges. Die immensen Schwierigkeiten seiner Concertstücke erschienen so einfach, selbstverständlich und ungezwungen, wie die Blüten am Baume und die Blumen auf der Wiese. Am nächsten kam ihm wohl B. Molique, aber wenn ihm auch vielleicht eine noch bedeutendere Technik verfügbar war, fehlte doch seinem Spiele durchaus die innere Wärme, der seelenvolle Ausdruck, den das Spohr's in so hohem Grade besaß. Von seinen Schülern habe ich nur A. Kömpel, J. Bott und K. Bargheer gehört*); vorzügliche Künstler, namentlich der erstere, aber dennoch den Meister in seinem riesigen großen, schlackenlosen Vortrag nicht völlig erreichend. Ferd. David, ebenfalls ein Spohr'scher Schüler, und vielleicht der talentvollste, (als ausübender Künstler überaus tüchtig, ein gelehrter Musiker, ein fruchtbarer Komponist), suchte leider die Vorzüge und Eigenarten der deutschen und modernen französischen Schule zu verbinden. Paganini und Spohr kann ein und derselbe Geiger unmöglich mit gleicher Vollendung spielen. Entweder — oder! Lasse man doch Jedem das Seine! Von den Geigern der Gegenwart dürfte in der angegebenen Richtung neben Kömpel Joachim, der sein Programm nur auf die bedeutendsten Hervorbringungen der Violinliteratur beschränkt, das Anerkennungswürdigste leisten, obwohl er das Studium der Spohr'schen Werke erst in Hannover, durch Kömpel angeregt, begann. Spohr's virtuose Größe beruhte nicht allein in seinem Spiele, sondern auch in seinen Kompositionen für die Geige.

*) Zu den bedeutendsten der Spohr'schen Schüler sind außerdem A. Pott, Kiel, Leon de St. Lubin, Hauptmann, Grund, Gerke, Hartmann, Schön, Kufferath, Pacius, Böhm u. s. w. zu zählen.

Auch hier blieb er unerreicht. Seine Concertstücke, ausnahmslos jenes edle vornehme Wesen, das seine Musik überhaupt charakterisirt, offenbarend, zählen nicht nur musikalisch zu den besten, die je geschrieben wurden, sie sind auch die angemessensten für das Instrument, diesem abgelauscht und angepaßt und ganz geeignet, seine und des Spielers Vorzüge in hellstes Licht zu setzen. Von seinen Nachfolgern besaßen Molique und David Kompositionstalent, aber ihre Concerte werden nur selten noch gespielt. Die übrigen modernen Violinvirtuosen erwiesen sich als ganz bedeutungslos auf dem Gebiete der Komposition. Was nun thun, da doch das Bedürfnis nach neuen Vortragsstücken ein großes ist? Jeder Tonsetzer, auch ohne eine Ahnung vom Organismus der Geige zu haben, schreibt heute Violinconcerte, d. h. Orchesterstücke mit einer, die haarsträubendsten und denkbar undankbarsten Schwierigkeiten enthaltenden Solostimme. Allen diesen Klavierhelden von Profession gab Beethoven den Anstoß; Mendelssohn war sein glücklicher Nachfolger. Aber über den Schönheiten und Vorzügen der Kompositionen beider vergißt man das dem Instrumente nicht völlig angemessene. Was bieten nun aber die Epigonen? Nur eine Zeit und Kritik, die keine Ahnung mehr vom echten Geigenspiele hat, kann solchen Concerten Bewunderung heucheln. Zugegeben, daß manche derselben ganz gute und interessante Tonstücke sind, Violinkompositionen, die sie doch dem Titel nach sein wollen, sind sie nicht. Plötzlich wollen nun auch die Violinspieler keine Virtuosen mehr sein, sondern nur Interpreten hoher künstlerischer Offenbarungen! —

Schon gleich in der ersten Zeit seines öffentlichen Auftretens erregte Spohr's Spiel ungetheilte Bewunderung, machte es höchstes Aufsehen. Er spielte am 10. und 17. December 1804 in Leipzig. Fr. Rochlitz in der Leipziger musikal. Zeitung, Bd. 7, berichtet über ihn also: „In beiden Concerten gewährte er uns so begeisternden Genuß, wie, außer Rode, kein Violinist, so weit wir zurückdenken können, uns je gewährt hat. Herr Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Geiger und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren, leistet, staunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns, und dies auf Begehren zweimal, ein großes Concert seiner Komposition (d moll), sowie ein anderes (e moll), beide zu den schönsten, die nur vorhanden sind, gehörend, und be-

sonders wissen wir dem ersteren durchaus kein Violinconcert vorzuziehen — sowohl in Hinsicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Beziehung auf Strenge und Gründlichkeit.*) — Seine Individualität neigt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Herr Spohr kann Alles, aber durch jenes reißt er am meisten dahin. Was vorerst Richtigkeit des Spieles in weitester Bedeutung heißt, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem allem, selbst bei den größten Schwierigkeiten, — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht — der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack, und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedenen Kompositionen und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letzteren Vorzug hatten wir noch an keinem Violinisten in dem Maße zu bewundern Gelegenheit, als an ihm und zwar vornehmlich bei seinem Quartettspiel. — Kein Wunder daher, wenn er überall wohlgefällt und fast gar keinen Wunsch zurückläßt, als den, daß man ihn behalten und immer hören möchte." Wie der berühmte Kritiker des Leipziger Blattes sprechen sich alle gleichzeitigen Zeitungsberichte über Spohr aus, nur wissen sie nicht alle so den Ausdruck maßvoller und doch beredtester Bewunderung zu finden. Spohr's Spiel war so einzig, die Überraschung und der Enthusiasmus, den es hervorrief, waren so groß, daß man in Worten keinen Maßstab dafür finden konnte.

Es war in der Zeit, da Spohr mit seiner ersten Gattin, ihm als Harfenvirtuosin bekanntlich ebenbürtig, eine Kunstreise durch Süddeutschland machte, als mein verehrter und würdiger Klavierlehrer, der Stadt- und Stiftsorganist G. Th. Maier in Ansbach, ein Mann von feinstem Geschmacke und gewiegtem Kunsturtheil, aber dabei nichts weniger als überschwänglich in seinen Äußerungen, sondern eher trocken und sarkastisch, das Künstlerpaar in ihrem in

*) Das Concert aus e blieb unveröffentlicht, das aus d ist das als Op. 2 gedruckte zweite der Spohr'schen Concerte.

Erlangen gegebenen Concerte hörte. Der damals auch noch junge Mann, durch seine Klavierlektionen sehr in Anspruch genommen, erreichte erst in dem Augenblicke das Concertlokal, als der Vortrag der Künstler begann. Der Saal war überfüllt; weit über die Treppe hinab standen noch die in Bewunderung und Andacht versunkenen Hörer, kaum zu athmen wagend. Maier, zuletzt kommend, mußte sich mit dem letzten Platze begnügen, es war ihm nicht möglich, einen Blick in den Saal zu werfen. Aber noch nach Jahrzehnten, wenn er von jenem Concerte erzählte, leuchteten die Augen des alten Herrn und sein sonst so ernstes Antlitz strahlte wie verklärt, wenn er sagte: „Mir war's, als hörte ich die Engel im Himmel singen! Ich habe nie wieder Ähnliches gehört, nie wieder solchen Eindruck vom Spiele eines Geigers, von einem so vollendeten Ensemble erhalten." Heute blicke auch ich auf die fernen Tage meiner Jugend zurück und, wie einst mein trefflicher Lehrer, bekenne auch ich gleicherweise, daß Spohr's Spiel — ich spreche hier selbstverständlich nur im Hinblick auf virtuose Kunstleistungen — mir den tiefsten und reinsten musikalischen Eindruck hervorrief, den ich je erhielt.

Wenn der imposante, eines Hauptes Länge seine ganze Umgebung überragende Mann, die Geige unterm Arme, an sein Pult trat — er spielte nie auswendig, weil er auch den Schein vermeiden wollte, als habe er ein Tonstück sklavisch einstudirt, was er mit künstlerischer Auffassung unvereinbar hielt, — mit einer jener unnachahmlichen Verbeugungen voll Würde ohne Stolz, voll Anmuth und Selbstbewußtsein das Publikum begrüßte, und nun seine leuchtenden blauen Augen ruhig über die Menge hinschweifen ließ, dann begann sich der Versammlung eine der Andacht vergleichbare Stimmung zu bemächtigen. Jedes Flüstern verstummte, kein unlauterer Gedanke regte sich mehr. Mit königlichem Anstande gab er dann das Zeichen zum Beginn des Vorspiels. Setzte er darauf seinen herrlichen Straduarius, — jetzt in A. Kömpel's Besitz, — an und führte er den ersten sieghaften Lauf darüberhin aus, dann lauschte Alles athemlos. Mit dem ersten Bogenstriche hatte er alle Hörer an sich gefesselt. Das kleine Instrument, das er so bewundernswürdig zu meistern verstand, glich in seiner Hand einem Spielzeug in der eines Riesen. Es ist nicht zu beschreiben, mit welcher Nonchalance und Freiheit, Eleganz und Überlegenheit Spohr das kleine Ding behandelte. Ruhig, wie aus Erz gegossen, stand er vor seinem

Pulte. Die Weichheit und Grazie seiner Bewegungen, die spielende Leichtigkeit, mit der er die größten Schwierigkeiten ausführte, so daß dem Hörer gar kein Bewußtsein derselben kam und Alles selbstverständlich erschien, waren unnachahmlich. Spohr hatte eine große Hand, aber sie war weich und schmiegsam, kräftig und dehnbar wie keine andere. Die Finger, die sich mit Stahlhärte auf die Saiten preßten, waren doch wieder von einer Beweglichkeit, daß kein Ton der flüchtigsten Passage, kein Trillerschlag verloren ging; jede Figur trat mit plastischer Schärfe hervor. Erwies sich seine Linke schon als tadellos, so ward sie doch noch von der den Bogen führenden Rechten übertroffen. Es gab keine Strichart, die er nicht mit gleichem Geschick behandelte, sein breites Staccato aber war geradezu von hinreißender Wirkung. Mehr aber noch als die Kraft des Striches war sein Ton als solcher bewundernswerth. Wie der Wasserstrahl aus der großen Fontaine auf Wilhelmshöhe, drang er aus der Geige hervor. Man wird Ähnliches nie wieder hören! Bei aller Fülle der Kraft im Forte, und den wie Feuergarben aufsprühenden stolzen und glanzvollen Passagen und Trillerketten, welcher Schmelz, welche Weichheit und Milde in den die Seele berauschenden Gesangstellen! Welcher Schwung, welche Anmuth in den doppelgriffigen, neckisch-heiteren Schlußsätzen! In Spohr's Spiel war nichts, was dessen Wirkung gestört oder beeinträchtigt hätte. Und erhob sich nun am Schlusse eines Vortrags nicht enden wollender, jubelnder Beifall, dann schied der Künstler mit demselben ruhigen und würdevollen Gruße, ein freundliches Lächeln auf den Lippen, mit dem er vor sie getreten war, von seinen von Entzücken und Begeisterung erfüllten Hörern.

Die sehr bedeutenden Schwierigkeiten, die seine Concert- und Kammermusikstücke den Geigern zu überwinden zumuthen, besonders im Hinblicke auf Größe des Tones, völlig freie Ausführung und eine bis ins Kleinste vollendete und durchdachte Wiedergabe, machen unsere an leichtere Siege gewöhnten Virtuosen vor diesen Perlen der Violinliteratur zurückschrecken. Allerdings wird sie nur der mit Erfolg vortragen können, der sich durch Jahre ausschließlich ihrem, sowie überhaupt dem Studium der klassischen Meister gewidmet und seine Technik, wie seine künstlerische Überzeugung, rein von den frivolen und trivialen Charlatanerien modernen Virtuosenthums erhalten, mit einem Worte, der eine strenge Schulung durch-

gemacht, eine fest vorgezeichnete Richtung ohne Abirrung verfolgt hat. Die Spohr'sche Schule auf einen höheren Standpunkt zu heben, der Kunst des Geigenspiels eine neue Zukunft zu erschließen, wird, wie schon gesagt, nur ein dem seinen ebenbürtiges, zugleich virtuoses und schöpferisches Talent einst vermögen.

Der Unterschied hinsichtlich der Tonkraft zwischen dem Spohr'schen und heutigen Spiele dürfte zumeist auf die Verschiedenheit der Geigenhaltung zurückzuführen sein. Spohr hielt die Geige vollkommen ruhig und ziemlich flach; in Folge dessen mußte der rechte Arm etwas mehr gehoben werden, behielt dadurch aber volle Gewalt über die Bogenstange. Heute hält man das Instrument schief, der Ellbogen entfernt sich fast nicht vom Körper, das Gelenk ist aufs Höchste entwickelt, aber der Strich hat in gleichem Grade an Mark verloren. Die moderne Spielweise gestattet nicht mehr die breiten, die tonische Leistungsfähigkeit einer Geige erschöpfenden Striche.

Rochlitz in seiner aus dem Jahr 1804 angezogenen Besprechung des Spohr'schen Spiels sagt schon, daß der junge Künstler auch als Quartettspieler Ausgezeichnetes leistete. Die Pflege der Kammermusik blieb denn auch bis in die letzten Lebensjahre des Meisters eine Herzensangelegenheit für ihn. Auf seinen Reisen — es gab damals noch keine Eisenbahnen und die Virtuosen trieben ihre Kunst noch nicht so geschäftsmäßig wie heute, wo sie sich auf Monate zu täglichem, alle Körper- und Geisteskräfte aufzehrendem Solospiel verpflichten, — sowie in seinen verschiedenen Anstellungen, gab er sich mit Vorliebe dieser Neigung hin. Er kam nach Wien, als die Traditionen der Haydn'schen und Mozart'schen Zeit noch lebendig waren, als Beethoven auf der Höhe seines Schaffens stand. Wenn derselbe nun auch gerade in den Jahren 1812—14 keines seiner bedeutenderen Werke schrieb, so waren doch die Violinsonaten bis Op. 96, die Trio's bis Op. 97, die Quartette bis Op. 95 vollendet. Letztere trug bekanntlich das Schuppanzigh'sche Quartett meisterhaft und ganz nach den Intentionen des in diesem Punkte sehr heiklen Tonsetzers vor. Welche Schule konnte hier der für diese Musikgattung besonders begeisterte, bedeutendste Violinspieler seiner Zeit durchmachen, welche Erfahrungen sammeln! Auch in Kassel ward sofort nach Spohr's Anstellung daselbst ein Quartettabend festgesetzt, der regelmäßig eingehalten und von den ersten Kräften des vortrefflichen Hoforchesters — den Concertmeistern A. Wiele und Deichert und

dem originellen, nur für seine Kunst und sein Instrument lebenden, besonders für Beethoven begeisterten Cellisten Hasemann — unterstützt wurde. Spohr hatte sich für seine Kammermusikunterhaltungen eigens im zweiten Stockwerk seines Hauses einen kleinen Musiksaal bauen lassen, wo man so recht ungestört musiciren konnte. Den unvergeßlichen Abenden, an denen auch immer Spohr's eigene Kammermusikwerke zuerst gehört und beurtheilt wurden, wohnten nur ganz wenige bewährte und kunstbegeisterte Hörer bei. Ich vermag nicht zu sagen, ob Spohr mit seinem Quartette je regelmäßige öffentliche Soireen gab, aber zuvorkommend und freundlich unterstützte er auch dadurch fremde Künstler, daß er sich persönlich in deren Concerten an der Ausführung von Kammermusik betheiligte.

Das Gesammturtheil über Spohr's unvergleichliches Geigenspiel läßt sich in kurzen Sätzen also zusammenfassen: Unerreichbar waren Hoheit und Schönheit seines Tones, die seelenvolle Innigkeit seines Vortrags. Hinreißende Schwärmerei wechselte dabei mit würdevoller Anmuth, heitere Lieblichkeit mit pathetischer Größe. Selbst unbezwingbar scheinende Schwierigkeiten — wie schon gesagt, bei ihm nur Mittel zum Zweck — wurden mit vollkommener Ruhe und spielender Leichtigkeit ausgeführt. Adel der Kraft und eine gewisse sittlich-ästhetische Vollendung dessen was er vortrug — da er nur Seelenzustände, wie sie dem reinsten Empfinden der Menschenbrust entstammen, wiedergeben wollte — zeichneten sein Spiel aus und übten jenen mächtigen, tiefen Eindruck, der von andern Geigern seither nie wieder in solchem Grade erreicht wurde.

Daß ein Meister solcher Art viele Schüler und begeisterte Jünger der Kunst anziehen mußte, erscheint begreiflich. Für Spohr war das Unterrichten, das so viele große Künstler, als unter ihrer Würde haltend, geringschätzig ablehnen, ein Herzensbedürfnis. Im steten Umgange mit jungen, strebsamen, ihm ganz ergebenen Talenten erhielt er sich selbst jung und frisch und auf dem Laufenden seiner Jahrzehnte hinter ihm liegenden Schöpfungen. Es gab keinen gewissenhafteren, sorgfältigeren, bei aller Strenge und allem Ernste liebevolleren Lehrer als ihn. Als er am zweiten Weihnachtsabend 1857 in Folge eines unglücklichen, schweren Falles den linken Arm gebrochen hatte und daraufhin seiner geliebten Geige entsagen, seine Schüler, denen er nun selbst nicht mehr das lebendige Beispiel eines vollendeten Vortrags geben konnte, schmerzerfüllt entlassen

mußte, entschloß er sich im Winter 1858 noch dazu, einem Mädchen, das sich zur Klavierlehrerin ausbilden wollte, Klavierunterricht zu geben, nur um die Freude zu haben, ein strebsames Talent entwickeln zu können. Während er seine Geigenschüler unterrichtete, saß er auf seinem mit grünem Leder überzogenen Lehnsessel mitten im Zimmer, das Spiel des Schülers unablässig im Auge behaltend und mit einer wundervollen zweiten Stimme accompagnirend. Diese Stellung, den linken Arm leicht auf die Lehne gestützt, behielt er auch bei, wenn er den Schülern, ihnen höchste und unvergeßliche Vortragsbilder gebend, mit einer selbstverständlich erscheinenden Ruhe seine Concerte mit tadelloser Vollendung vorspielte. Das auf- und abzuschraubende Geigenpult war an der Seite des Schreibtisches, unmittelbar an einem Fenster angebracht. Der Spielende stand da in so hellem Lichte, daß dem Lehrer keine seiner Bewegungen entgehen konnte; ein Ton von zweifelhafter Reinheit ward ohnedem nie überhört und erfolgte dann augenblickliche Unterbrechung und so lang Wiederholung der betreffenden Stelle, bis sie seinem feinen Ohre genügte. In seinem unvergleichlichen Werke, der „Violinschule", für sich allein im Stande, Spohr Unsterblichkeit zu sichern, hat er zum 7. Concert von Rode, zu seinem eigenen 9. Concerte, ebenso später zu den von ihm meisterhaft bearbeiteten „Etüden" von Fiorillo Begleitungsstimmen gesetzt, wie er sie in den Lektionen zu improvisiren pflegte und wie sie eben nur er geben konnte. Es war ein Hochgenuß, mit solchem Accompagnement zu üben und zu spielen.

Eine Hochschule des Geigenspiels existirt heute nur noch in Paris, wo an der von Rode, Kreutzer und Baillot aufgestellten Violinschule als Grundlage alles Unterrichts streng festgehalten wird. Wohl wird auch in Deutschland noch nach der Spohr'schen Schule unterrichtet, aber die unselige Meinung, daß ein deutscher Geiger alle Eigenthümlichkeiten aller Schulen sich aneignen müsse, hat eine Zukunft und weitere Entwicklung der Kunst des Geigenspiels bei uns unmöglich gemacht. Von den beiläufig 190 Schülern Spohr's sind nur wenige noch am Leben; auch solcher Personen, die Spohr selbst noch concertiren hörten, existiren nicht mehr viele. Ein ausübender Künstler aber lebt nur für seine Zeit und es ist unendlich schwer, durch Wort und Beschreibung einen Begriff seiner Kunst zu geben. Aber wir vermögen aus den Werken Viotti's, Rode's und Spohr's sehr wohl auf die Eigenartigkeit ihres Spieles und der Vor-

tragsforderungen eines jeden einen Schluß zu ziehen. So viel ist zu sagen, daß, seit die deutschen Geiger mit Vorliebe sich den Kompositionen der französischen Virtuosen zuwandten, deren eleganter Ohrenkitzel dankbareren Erfolg versprach, sie die Fühlung mit einer großen Vergangenheit mehr und mehr verloren.

An den zahlreichen Musikschulen des deutschen Reiches und Österreichs wird wohl überall Geigenunterricht gegeben und werden ja auch ganz fertige und gute Geiger herangezogen, aber nirgends zeigt sich der Ansatz zu einer, eine bestimmte Richtung verfolgenden, auf strenge Grundsätze fußenden Schule, ein eigenartiger Charakter der Studien, das Streben, die von Spohr vorwiegend kultivirten höchsten Eigenschaften des Violinspiels zu konserviren. Wer Spohr's und Molique's Concertstücke spielen kann, wird auch nöthigenfalls die schwierigsten der modernen französischen Richtung zu meistern vermögen, und umgekehrt. Aber der Geist, die Vortragsweise, das Denken, Auffassen und Empfinden verschiedener Richtungen läßt sich äußerlich nicht so rasch aneignen. Eben so wenig als Paganini, Sivori, Ernst, de Beriot und die aus den Schulen zu Paris und Brüssel hervorgegangenen Geiger je den großen Ton und die ruhige Klarheit und Gefühlstiefe für ein Spohr'sches oder das Beethoven'sche Concert finden konnten, vermögen die in der Spohr'schen Schule gebildeten, die glatte Eleganz für die äußerlichen Spielereien der französischen Schule sich vollendet anzueignen. Beide Richtungen sind sich in ihrem innersten Wesen allzufremd. Und genügt es denn nicht oder ist es nicht vorzuziehen, nach einer Richtung hin das Höchste und Beste zu leisten, als in verschiedenen Ungenügendes und Mangelhaftes? Es wäre das eine von den Leitern des Geigenunterrichtes an unseren bedeutenderen Musikschulen wohl zu beherzigende Sache. Aber leider, sie verstehen und ahnen ja nicht, um was sichs handelt und wähnen, wenn sie in einigen Jahren ihre Schüler durch das Dick und Dünn der ganzen Violinliteratur gehetzt haben, Großes erreicht zu haben.

Wie dem nun auch sei, Spohr wurde durch seine 1831 bei Haslinger in Wien erschienene „Violinschule", ein Denkmal seines Fleißes, seiner Einsicht und Lehrbegabung, wenigstens zeitweise das Haupt einer Violinschule, wie sie Deutschland seit den Tagen der nur in begrenzteren Verhältnissen wirkenden Concertmeister J. G. Pisendel in Dresden (1687—1755) und Franz Benda in Berlin

(1709—86) nicht wieder besessen hatte. Spohr's Schule wurde bei ihrer Veröffentlichung von allen Geigern Europas freudig begrüßt und bereitwillig als das hervorragendste Werk seiner Art anerkannt und aufgenommen. Obwohl die 66 Übungsstücke, in die er darin die ganze Kunst seines Instruments zusammendrängt, ebenso herrliche und gediegene Kompositionen, als pädagogisch meisterhaft fortgeführte, durch einen klassischen Text verbundene Lehrstücke sind, und obwohl dies Werk in seiner Eigenart unerreicht und unübertroffen blieb, hat der Gebrauch der Spohr'schen Schule doch die frühere Verbreitung heute leider nicht mehr. Gesteht man ihr auch noch immer den Rang eines der bedeutendsten didaktischen Werke zu, so tadelt man doch die zu große Vermischung des rein Technischen mit dem Ästhetischen — als müßte nicht von allem Anfange an auch auf den musikalischen Sinn und Geschmack des Schülers gewirkt und nach dem Muster der neuern Schulen, der Mechanismus allein nur ausgebildet werden, — und eine zu einseitige Manier. Über diese vermeintliche Einseitigkeit habe ich mich bereits ausgesprochen; im Übrigen, wie man auch denken mag, die Spohr'sche Schule wird aus der Stellung eines der unentbehrlichsten Hilfsmittel beim Unterricht einer nachwachsenden Geigergeneration kaum je zu verdrängen sein und ihren Werth behalten, wie die große, ziemlich gleichzeitig erschienene Klavierschule J. N. Hummels, trotzdem auf dem Gebiete des Pianofortespiels der Mechanismus ein durchaus anderer geworden ist.

Spohr's Herrscherstellung in der musikalischen Welt war eine anerkannte. Niemand unter seinen Berufsgenossen dachte daran, ihm dieselbe streitig zu machen. Keine musikalische Streitfrage, kein Preisausschreiben ward ohne seinen Rath, sein Urtheil erledigt.

Wiederholt schon wurde Spohr's stattlicher Erscheinung gedacht. Nur mit Goethe war er in dieser Hinsicht zu vergleichen. Dieselbe hohe, kräftige, man darf sagen majestätische Gestalt, dieselbe edle Ruhe und gemessene Würde, dasselbe strahlende, in die Seele sich bohrende Auge, dieselbe hohe, gedankenreiche Stirne. Dieses imposante Äußere und seine klassische Ruhe kamen ihm insbesondere zu statten, wenn er große Musikfeste zu leiten hatte, wie denn ein solches auch erst volle Weihe durch seine Betheiligung zu erhalten schien. Wie der olympische Jupiter saß er dann auf seinem Ehrensitze und lenkte von ihm aus, ohne alle die lästigen und auffallenden

Bewegungen moderner, in erster Linie sich meist selbst nur aufspielender Dirigenten, ruhig und fest die auf jedes seiner Zeichen ehrfurchtsvoll achtende Menge. Zum ersten Male bethätigte Spohr seine bedeutende Begabung zur Leitung großer Massen, als er 1811 das vom Kantor Bischoff veranstaltete erste deutsche Musikfest in Frankenhausen dirigirte. Unter vielen von ihm geleiteten ähnlichen Aufführungen sei hier nur der Musikfeste in Düsseldorf (1826), Halberstadt (1828), Nordhausen (1829), Braunschweig (1836), Norwich (1839), Aachen (1840), Bonn (1845) u. s. w. gedacht. Zum letzten Mal führte er, der Nestor der deutschen Tonkünstler, ein ehrwürdiger Greis, den Dirigentenstab gelegentlich eines zu Meiningen, wo sein Schüler, J. Bott, Hofkapellmeister war, ihm im Frühjahr 1859 gegebenen Festes. Mit patriarchalischer Würde leitete er siegessicher hier noch die Aufführung von sechs seiner größeren Werke. Von da ab verließen ihn aber nun rasch auch die körperlichen Kräfte: das Jahresende fand ihn nicht mehr unter den Lebenden.

Ein Fest war es für ihn stets, wenn er eine Oper von Mozart, für den er eine rührende Verehrung und eine von bewundernder Liebe getragene Anhänglichkeit hegte, dessen Kammermusikwerke er auch unnachahmlich spielte, zu dirigiren hatte. Er war als Orchesterdirigent keiner jener minutiösen Tüftler, die über dem Kleinen das Große vergessen, bei jedem Fehlerchen abklopfen und dadurch ein Orchester mit Widerwillen und Verdruß erfüllen. Ging ein frischer Hauch der Begeisterung durch eine Aufführung, so konnte er wohl einen geringen Mangel übersehen. Daher auch der große Zug, der mächtige Eindruck der von ihm geleiteten Feste. Diese überwältigende Gesammtwirkung, die ich bei Besuchen in späteren Jahren empfindlich vermißte, wußte er auch, so lange er dort Kapellmeister war, durch die Kasseler Hofkapelle zu erreichen.

Wer so glücklich war, Spohr je zu begegnen, dem stattlichen, bis in seine letzten Lebensjahre geistig und körperlich rüstigen Manne, mit dem auf breiten Schultern ruhenden, ernsten Haupte und doch so milden Antlitz, das durch ein freundlich und klar leuchtendes Augenpaar gleichsam verklärten Ausdruck erhielt, wird den Eindruck, den die ehrfurchtgebietende Erscheinung des geehrten Künstlers überall hervorrief, sich nicht entschwinden lassen. Wie war es nun doch möglich, des von seiner Zeit mit Ehren überhäuften, so hochgehaltenen Meisters so bald zu vergessen?

Andere Zeiten, andere Idole!

Unsere Tage der heftig erregten Leidenschaften, der Hast und Unruhe heischen andere als friedliche und elegische Klänge. Macht man ja doch heute an ein neues Tonwerk in erster Linie den Anspruch, daß es die Seele im tiefsten Grunde packe, errege, aufwühle, ergreife. Wir haben kaum ein Ohr, ein Verständnis mehr für eine harmlos-liebliche, den Geist erfrischende, das Gemüth beruhigende, durch einfache Mittel wirken wollende Musik. Kaum noch vermögen wir Mozart zu verstehen, dessen wunderbare Instrumentalwerke, wie man nur zu oft bemerken kann, fast spurlos am Publikum unserer Tage vorübergehen. Vielleicht erleben wir es noch, daß auch über die Götter der Gegenwart die Zeit ehernen Schrittes hinwegschreitet und von ihnen nichts übrig läßt, als den Namen und einen Artikel im Konversationslexikon, dieser großen Grabstätte zahlloser Berühmtheiten. Dem Jünger aber, der mit ehrlichem Herzen und treuem Sinne den höchsten Zielen der Kunst entgegenstrebt, möge das herrliche Bild eines der edelsten Meister stets gegenwärtig bleiben, eines Mannes, der durch seltene Berufstreue, anspruchslose Bescheidenheit, deutsche Gründlichkeit und Gemüthstiefe, durch Sittenreinheit und Religiosität Jedermann und nicht dem jungen Musiker allein, als ein hohes, zur Nacheiferung ermunterndes Vorbild erscheinen muß. Nie hat ein armer Kunstgenosse vergebens um Rath und Hilfe flehend an seine Thüre gepocht,*) nie ein Freund, ein Schüler theilnehmendere Gesinnungen, das Verdienst, wo es zu treffen war, wärmere und uneigennützigere Anerkennung,**) das Vaterland einen begeisterteren Patrioten,***)

*) Der von Ole Bull ob der unfreundlichen Aufnahme, die er bei ihm gefunden, gegen Spohr erhobene Vorwurf entkräftigt sich dadurch, daß ein Virtuose, der sein Instrument zu so unkünstlerischen Charlatanerien mißbrauchte, wie er, unmöglich einer Sympathie bei dem Künstler begegnen konnte, der dem edelsten und reinsten Kunststreben zugewandt, auch seine Violine heilig hielt. Er hat wohl Worte der Mahnung und Warnung an Ole Bull gerichtet und nicht solche begeisterter Anerkennung, die aber der bereits sehr eitle Virtuose nicht verstanden haben dürfte. — Es ist bekannt, daß sich auch gegen Lortzing's leichte Schreibweise Spohr ablehnend verhielt. Er hat die die Bühne heute beherrschenden noch flüchtigeren und leichteren Arbeiten, denen gegenüber Lortzing's Opern wie ein erfrischender Waldborn erscheinen, nicht mehr erlebt.

**) Keiner unter den zeitgenössischen Kollegen hat z. B. R. Wagner's bedeutende Begabung früher anerkannt, sein Streben eifriger und aufmunternder gefördert als Spohr. Neidlos und offen trat er für das wahrhaft Hervorragende stets ein.

***) Ein Zeugnis für seine Gesinnungen gab er in seinem Op. 194, dem herrlichen Sextett für Streichinstrumente.

die Freiheit und Menschenwürde einen mannhafteren Vertreter, die Familie einen treueren Vater gefunden. Mit welcher Ruhe, welchem Hochsinne verhielt er sich gegenüber der verletzenden Chikane und schmählichen Ungerechtigkeiten, die er seitens seines Fürsten, über den die Welt längst das Urtheil gesprochen und den die strafend rächende Hand eines Mächtigeren zuletzt doch noch erreichte, zu erdulden hatte! Alles in Allem: er war ein wahrer, biederer, gerader, gesinnungsvoller, mit einem Worte echt deutscher Mann.

Ehre seinem Gedächtnisse!

Was ich hier geschrieben, ist, obwohl mir Pietät und Dankbarkeit die Feder führten, wie ich kaum zu versichern brauche, meine innigste Überzeugung. Ich weiß, daß ich damit nicht einer allgemein herrschenden Überzeugung Ausdruck gegeben habe. Es giebt Viele, die Spohr verkennend und unterschätzend ihn auf ein Terrain mit Talenten zweiten Ranges zurückdrängen möchten. Aber meine Ansicht hat sich nicht erst seit gestern gebildet, sie hat sich vielmehr seit Jahren zu tiefster Überzeugung befestigt. Je länger ich ruhigen Blickes den Strömungen in der Kunst, den Wandlungen im Geschmacke folgte, um so mehr glaube ich mich von deren Richtigkeit überzeugt halten zu dürfen. Fürchte man nicht, daß Begeisterung mich gegen die schwachen Seiten Spohr'schen Schaffens blind macht und, wie es oft geschieht, die Jugenderinnerungen eines alternden Mannes Urtheil trüben. Immer leben noch solche, die Spohr gekannt, gehört, ihm nahe gestanden; sie mögen sagen, ob das von ihm hier gezeichnete Bild verzerrt und geschmeichelt ist, ob meine Darstellung an Überschwänglichkeit krankt. Was nun den Komponisten Spohr anlangt, so wird jeder, mag er auch für sein Urtheil einen entgegengesetzten Standpunkt einnehmen, ihm gegenüber sich dem Eindruck einer bedeutenden, geistigen Kraft und einer gewaltigen Persönlichkeit nicht zu entziehen vermögen.

Das Hoftheater in Kassel, in der Königsstraße liegend, kehrt seine Hauptfront einem freien Platze von mäßiger Größe zu, der an der Ecke gegenüber von der Stadtkommandantschaft, rückwärts von dem hochgelegenen, Freiherrlich von Waitz'schen Palais begrenzt wird, von dessen Balustrade aus man einen weiten Blick über den herrlichen Friedrichsplatz bis zum Au-Thor und darüber hinaus nach fernen, tiefblauen Höhenzügen hat. Auf diesem Platze, nahe der Stätte langer, ruhmreicher Thätigkeit des verewigten Meisters, wird sich sein

von dem Bildhauer Hartzer in Berlin modellirtes Erzbild erheben. Der einst für die Schönheiten der Natur so empfängliche Künstler richtet von da aus das Auge nach den buschigen Hügeln des Habichtswaldes, dem sich hier die Bergkette des Reinhardwaldes und der felsige Sörenwald anschließen, eine ausgedehnte, lachende Ebene umgrenzend, durch die in mannigfachen Krümmungen die Fulda ihre raschen Fluten wälzt, denen Trotz zu bieten und sie mit kräftiger Armen zu theilen, einst dem rüstigen Schwimmer besonderes Vergnügen gewährte. An der Aussicht über die Karlsaue hinweg in das weite Fuldathal hinab, konnte sich Spohr nie ersättigen. Droben in der Nähe, wo sich heute der Prachtbau der neuen Galerie erhebt, bezog er seine erste Wohnung in Kassel, schrieb er seine Jessonda. Die unvergleichliche Lage und wundervolle Gegend der Stadt nahmen ihn so gefangen, daß er sich nie wieder von ihr trennen wollte.

Möge vielen kommenden Geschlechtern das Denkmal Spohr's dessen Andenken bewahren, sein Bild vergegenwärtigen, seinen Namen nennen, seinen Ruhm künden, sie an verflossene Blütenperioden der Kunst erinnern. Herüberragend in eine Zeit der Nachahmung und Schwäche mahnt Spohr an Ossian, wie er, unsterblich durch seine Lieder, einsam sinnend auf dem Fels am Meere sitzt, mächtig klingende Akkorde seiner Harfe entlockend.

Verzeichnis der Werke Spohr's,

mit Zugrundelegung seines eigenhändig geführten thematischen Verzeichnisses. *)

Auf der Reise nach St. Petersburg.
1803.

1. Trois Duos concertants pour deux Violons — dédiés à Monsieur Louis Bernhard. Op. 3. (Nr. 1—3.) — Leipzig. C. F. Peters (früher Kühnel, Bureau de Musique.) 4 M.
   Nr. 1. (Es) Poco adagio. Allegro vivace. — Rondo.
   „ 2. (f) Adagio molto. Allegro. — Andante con Variazioni.
   „ 3. (G) Andante. Allegro vivace. — Andante. Allegretto.
2. Concerto (a) pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre — dédié à son Altesse Charles Guillaume Ferdinand Duc regnant de Brounsvic et Lunebourg. Op. 1. — (Arr. der Begleitung für Pianoforte.) Leipzig. Breitkopf und Härtel. 5 M.
   Allegro vivace. — Siciliano. — Polonoise.

In Braunschweig.
1804.

3. Violinconcert (e). Ungedruckt.
4. Second Concert (d) p. l. Violon avec Accomp. de l'Orchestre — dédié à son ami Markmann. Op. 2. — (Arr. d. Begl. f. Pianoforte.) Peters. 5 M.
5. Ier Pot-pourri (g. Melodie von Dalayrac: „Über die Beschwerden dieses Lebens", aus dem kleinen Matrosen.) p. l. Violon avec Violon, Alto et Basso. Op. 5. — Peters. 2,50 M.

---

*) Die Preisangaben folgen den Originalausgaben. Viele der Werke Spohr's wurden in letzter Zeit zu herabgesetzten Preisen oder in billigen Ausgaben ausgeboten. Die in Klammern befindlichen großen Buchstaben bedeuten die Dur-, die kleinen die Molltonarten. Leider sind manche der ungedruckten Werke (z. B. 59. 61. 78. 119) verloren; von den gedruckten viele gänzlich vergriffen, so daß sie kaum aufzufinden sind. Doch machte mir der Besitzer der Peters'schen Verlagshandlung in Leipzig gelegentlich meiner letzten Unterredung mit ihm die erfreuliche Mittheilung, daß er es als Ehrenpflicht betrachte, die nicht mehr auf Lager befindlichen Spohr'schen Werke neu zu drucken. Auch eine Partitur der „Jessonda" stellte er in Aussicht.

6. Violinconcert (a). Ungedruckt.
Adagio. Allegro. — Adagio. — Rondo.

1805.

7. 4me Concerto (h) p. l. Viol. av. Acc. de l'Orchestre. Op. 10. — (Arr. en Quatuor u. die Begl. f. Pianoforte.) Bonn. Simrock. 6 M.
Allegro moderato. — Adagio. — Rondo. Allegretto.

In Gotha.

8. Scene für Sopran. „Oscar!" Ungedruckt.
9. Variations (Nr. 2. a.) p. l. Violon avec sec. Violon, Alto et Cello. Op. 8. — Peters. 2 M.
10. Sonate (c) für Pedalharfe und Violine. Ungedruckt.

1806.

11. Troisième Concert (c) p. l. Violon av. Acc. de l'Orchestre — dédié à Mons. R. Kreutzer. Op. 7. — (Arr. d. Begl. f. Pfte.) Peters. 8 M.
Adagio. Allegro. — Siciliano. Andante. — Rondo alla Polacca.
12. Grande Sonate (B) pour Piano (Harfe) et Violon — dédiée à son Epouse. Op. 16. — Simrock. 2,35 M.
Allegro. — Adagio. — Rondo. Allegretto.
13. Variations (Nr. 1. D.) p. l. Violon av. sec. Violon, Alto et Cello. Op. 6. — Peters. 2 M.
14. Sonate concertante (Es) pour Harpe et Violon. Op. 113. — (Arr. f. Pianof. u. Cello von C. Schuberth, f. Flöte von Kreßner.) Hamburg u. Leipzig. Schuberth u. Comp. 5 M.
Allegro brillante. — Adagio. — Rondo. Allegretto.
15. Die Prüfung. Operette in 1 Akt. Text von Ed. Henke. Davon gedruckt: Ouverture (Nr. 2. D.) für Orchester (u. für Pianof. à 4 m. arr. von J. B. Nemkes. 53½ Pf.) Op. 15. a. — Simrock 3,20 M.

1807.

16. Concertante für Harfe und Violine mit großem Orchester. Ungedruckt.
17. Deuxième Pot-pourri (B, p. l. V. acc. de 2 V. A. C. et Basse ad lib.) dédié à son ami A. Gerke de Kiew. Op. 22. — (Mozart'sche Themen.) Offenbach. J. André. 4,30 M.
18. Fantaisie (as) p. la Harpe — dédiée à son Epouse. Op. 35. — Simrock. 1,60 M.
19. Cinquième Concert (Es) p. l. Violon av. acc. de l'Orch. Op. 17. — dédié a Mons. de Schmerfeld. — Zürich. Nägeli. 8 M.
Allegro mod. — Adagio ma non troppo. — Rondo. Allegretto.
20. Concertante (f) f. Harfe u. Violine mit großem Orchester. Ungedruckt.
21. Variations (F) p. l. Harpe sur l'air: Je suis encore dans mon printemps — dédiées à son Epouse. Op. 36. — Simrock. 1,60 M.
22. Deux Quatuors pour deux Violons, Alto et Cello — dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc regnant de Saxe-Gotha et Altenbourg. Op. 4. (Nr. 1 u. 2.) — Peters. 6 M.

Nr. 1. (C) Allegro spiritoso. — Menuetto. Allegretto. — Adagio. Allegro. (Arr. f. Pianof. a 4 ms. von Boyneburgk. 3 M.)
„ 2. (G) Allegro mod. — Poco Adagio. — Scherzo. Allegro. — Finale. Rondo. (Arr. d. Adagio f. Pianof. 50 Pf.)

23. Quatuor brillant (d) — dédié à son ami Kleinwächter à Prague. Op. 11. (Nr. 3.) — Simrock. 3,20 M.
Allegro moderato. — Adagio. — Rondo.

24. Ouverture (Nr. 1. c) für großes Orchester. Op. 12. — (Arr. f. Pianof. à 4 m. von J. P. Remkes. 1,07 M.) Simrock. 3,20 M.

25. Trio (f) für Harfe, Violine und Cello. Ungedruckt.

1808.

26. Troisième Pot-pourri (G) p. l. V. acc. de Quatuor, Flûte, Hautbois, Clarinette, 2 Bassons et 2 Cors. Op. 23. — (Mozart'sche Themen.) André. 4,30 M.

27. Première Concertante (a) p. deux Violons av. acc. de grand Orchestre. Op. 48. — (Arr. d. Begl. f. Pianof.) Peters. 9 M.

28. Alruna, die Eulenkönigin. Große romantische Oper in drei Akten. Daraus gedruckt: Ouverture (Nr. 3. Es.). Op. 21. — (Arr. f. Pf. à 4 u. à 2 ms. Leipzig. Hofmeister. 1,25 M. u. 1 M.) André. Stimmen 4,30 M.

29. Premier Concert (c) für Klarinette mit Orchester. Op. 26. — A son ami Mr. Hermstedt, Directeur de Musique à Sondershausen. — (Arr. für Flöte mit Quartett von Belke. 4 M.) Peters. 6 M.
Adagio. Allegro. — Adagio. — Rondo. Vivace.

30. Deux Quatuors. Op. 15. (Nr. 4 u. 5.) — Peters. 6 M.
Nr. 1. (Es) Allegro vivace. — Andante. — Menuetto. Allegretto. — Rondo. Presto.
Nr. 2. (D) Allegro mod. — Scherzo. Allegro viv. — Finale. Largo. Allegro molto.

31. Deux Duos conc. p. deux Viol. — dédiés à ses élèves Ms. Wigemann, Hildebrandt, Franz, Lambert et Krall. Op. 9. (Nr. 4 u. 5.) — Peters. 3 M.
Nr. 1. (C) Allegro. — Poco adagio. Allegro.
» 2. (A) Allegro vivace. — Rondo. Allegretto.

31.a Grand Duo (c) p. Violon et Viola. Op. 13. (Nr. 6.) — Peters. 2 M.
Allegro mod. — Adagio. — Tempo di Menuetto.

32. Variationen (Es) für Harfe. Ungedruckt.

1809.

33. Sixième Concert (g) p. l. Violon avec acc. de l'Orch. Op. 28. — Wien. Haslinger. 9 M.
Allegro. — Recitativ. Andante. Adagio. — Alla Spagnola. Tempo di Polacca.

34. Variationen für Klarinette. Ungedruckt.

35. Quatrième Pot-pourri (H) p. l. V. acc. de V. A. et B. Op. 24. — (Mozart'sche Themen. Siehe Op. 42). André. 3,15 M.

36. Sonate (As) p. la Harpe et Violon. Op. 115. — (Arr. f. Pianof. und Cello von C. Schuberth, f. Flöte von Kreßner). Schuberth. 6 M.
Allegro. — Larghetto. — Rondo.

37. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. — Wien. Mechetti. 1,50 M.
Wiegenlied von F. v. Goechhausen. — Schottisch Lied. — Gretchen von Goethe. — Lied der Freude von F. Groß. — Zigeunerlied von Goethe. — Das Schiffermädchen von Agnes Gyr von Einsiedeln. (Daraus Nr. 4 bei Cranz in Hamburg, und 4 Lieder mit Guitarre bei Peters).

1810.

38. Der Zweikampf mit der Geliebten. Oper in drey Aufzügen. Text von Schink. Klavierauszug von C. F. G. Schwencke. (Erste Aufführung, Hamburg 15. Nov. 1811). — Hamburg. J. A. Böhme. 13,50 M.
Personen. Sopran: Mathilde, Isabella, Laurette; Tenor: Enrigue, Alberto, 2 Wilddiebe; Baß: Gaston, Decio, 2 Wilddiebe.

Erster Akt.

Ouverture (e. Arr. f. Pianof. à 2 und à 4 ms. 75 Pf. u. 1 M.).
1. Introduktion. Lieblich ist des Waldes.
2. Terzett. Gnäd'ge Fürstin!
3. Duett. Das laßt ein Leben, wie's soll, mir sein.
4. Recitativ und Arie. Ich bin allein. (In die Oper „Faust" hinübergenommen).
5. Finale. Lüfte den Schleier.

Zweiter Akt.

6. Duett. Wie? Sie wollen nicht.
7. Arie. Von sich selber abgeschieden.
8. Terzett. Verzeihung! Gnäd'ge.
9. Finale. Soll ich knieend.

Dritter Akt.

10. Adagio (E).
11. Duett. Was hör' ich?
12. Recitativ und Arie. Die Ehre! Ha!
13. Recitativ und Arie. Die Stunde der Entscheidung schlägt.
14. Marcia (e).
15. Chor. Das Zeichen zum Kampfe.
16. Finale. Wieder mein nun.

39. Second Concert (Es) für die Klarinette mit Orchester. Op. 57. — Peters. 10,50 M.
Allegro. — Adagio. — Rondo. Alla Polacca.

40. Dixième Concert (a) p. l. Viol. av. gr. Orch. Op. 62. (Arrang. der Begl. f. Pianof.). — Peters. 10 M.
Adagio. Allegro. — Adagio. — Rondo. Vivace.

1811.

41. Aria. Alla Polacca »Torni serina l'alma«. Ungedruckt.

42. Première Sinfonie (Es) pour 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois,

2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes, Timbales, Viole et Basse. — dédiée à Messieurs les directeurs du Grand Concert à Leipzig. (Erste Aufführung beim Musikfeste in Frankenhausen, 11. Juli 1811). — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von A. Agthe. 7 M.) Peters. Stimmen 12 M.

Adagio. Allegro. — Larghetto con moto. — Scherzo. Allegro. — Finale. Allegretto.

43. Sonate concertante (Es) pour Harpe ou Pianoforte et Violon ou Cello. Op. 114. — Schuberth. 5 M.

Allegro vivace. — Pot-pourri über Themen aus der Zauberflöte. (Arr. für Cello von C. Schuberth, für Flöte von Kreßner).

44. Pot-pourri (F) sur des Thêmes de Winter p. la Clarinette av. acc. de l'Orchestre ou de Piano-Forte. — dédié à son ami Hermstedt. Op. 80. — Berlin. A. M. Schlesinger 4,25 M. und 2 M.

1812.

45. Das jüngste Gericht. Oratorium von Arnold. (Jan. bis Juni. Erste Aufführung zu Erfurt am Napoleonstage, 14. Aug. 1812). Ungedruckt.

46. Grand Quatuor (g) — dédié à son Excellence Mons. le Comte de Rasoumoffsky Conseiller privé actuel de sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies, Senateur, Chevalier des ordres de St. André, de St. Alexandre-Newsky, et Grand-Croix de celui de St. Wladimir de la première classe etc. par son très-humble serviteur. Op. 27. (Nr. 6). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von C. Czerny). — Mecchetti. 3 M.

Allegro mod. — Adagio. — Menuetto. Allegretto. — Finale. Vivace.

In Wien.
1813.

47. Trois Quatuors. Op. 29. — dédiés à son ami André Romberg. (Nr. 7—9). — Haslinger. 12 M.

(1817) Nr. 1 (Es) Allegro. — Andante con Variazioni. — Scherzo. Moderato. — Finale. Vivace.

(1815) Nr. 2 (c) Allegro. — Adagio. — Menuetto. Un poco allegretto. — Finale. Vivace.

(1813) Nr. 3 (f) Allegro. — Scherzo. Vivace. — Adagio. — Finale. Allegro.

48. Faust. Große Oper in drei Aufzügen von J. C. Bernard. Op. 60. Der Klavierauszug von P. Pixis arrangirt, erschien in zwei Ausgaben; deren neuere die Arien Nr. 3 und 16 und die vom Komponisten 1852 für die italienische Oper in London geschriebenen Recitative enthält*). (Mai bis Sept. Erste Aufführung (Prag?) Frankfurt a. M. März 1818). — Peters. 26 M.

Personen. Sopran: Kunigunde, Röschen; Alt: Sycorax; Tenor: Graf

*) Das Nummernverzeichnis der Oper folgt der neuen Ausgabe. Die Oper hatte ursprünglich zwei Akte und bestand aus 18 Nummern. Neu hinzukamen Nr. 2, 6, 8, 14 u. 19 und die Recitative vor Nr. 5, 6, 9, 10, 11, 13 u. 18.

Hugo, Franz, Wohlhaldt, Wagner; Bariton: Faust, Gulf; Baß: Mephistopheles, Moor, Keylinger.

Erster Akt.

Ouverture (c). (Arr. f. Pianof. à 2 und à 4 ms. — 1 M. u. 2 M.).

1. Introduktion (Menuetto, Recitativ) und Duett. In Sinnenlust so sinnlos leben.
2. Recitativ. Wohlan, hinweg.
3. Recitativ und Arie. Der Hölle selbst will ich Segen entringen.
4. Trinklied mit Chor. Der Wein erfreut des Menschen Herz.
5. Recitativ und Duett. Folg' dem Freunde mit Vertrauen.
6. Recitativ und Ensemble. Nur der ist frei, der nichts zu lieben hat.
7. Scene und Arie. Die stille Nacht entweicht.
8. Recitativ. So heiter, schöne Gräfin.
9. Recitativ und Arie mit Chor. Beflügle den Lauf, zögernde Sonne.
10. Recitativ und Terzett. Ich kann nicht ruh'n.
11. Recitativ und Finale. Nun, wohlan, ich halte Wort.

Zweiter Akt.

12. Introduktion und Blocksberg-Scene. Brenne, Laterne.
13. Recitativ, Chor und Cavatine. Sende, Himmel, Segensfülle. — Dürft' ich mich nennen sein eigen.
14. Recitativ. Lebt wohl! Ich kehre heim.
15. Recitativ und Arie. Wie ist mir!
16. Recitativ und Arie. Ich bin allein. *)
17. Finale. Lang mögen die Theueren leben.

Dritter Akt.

18. Introduktion, Recitativ und Arie. Stille noch dies Wuthverlangen.
19. Recitativ. Ich bin erschöpft.
20. Finale. Welch ein Wahn hielt mich gefangen.

49. Grand Nonetto (F) pour Violon, Alto, Cello, Basse, Flûte, Hautbois, Clarinette, Basson et Cor. Op. 31. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von J. Breitenstein. Hofmeister. 5,50 M. u. für Pianoforte, Flöte, Violine, Alto und Cello von Schwencke. Hamburg. Cranz. 5 M.) Haslinger. 6 M.
Allegro. — Scherzo. Allegro. — Adagio. — Finale. Vivace.

50. Rondo (D) für Harfe und Violine. Op. 88. (London). Ungedruckt (?).

51. Quintett (G) für 2 Violinen, 2 Violen und Cello. Op. 33. Nr. 2. — Haslinger. 6 M.
Allegro. — Scherzo. — Andante. — Finale. Allegro. (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Agthe. Hofmeister. 6 M.).

1814.

52. Das befreite Deutschland. Kantate. Ungedruckt bis auf die Ouverture und die Baßarie Nr. 4. — Mecchetti. 2 M. und 50 Pf.

*) Diese Arie mit obligater Klarinette ist aus der Oper: „Der Zweikampf mit der Geliebten" herübergenommen.

Recitativ (Baß). Ihr Völker Deutschlands.
Ouverture (c).
1. Chor. Weh uns!
2. Arie (Sopran). O häuslich stiller Frieden.
3. Recitativ (Baß). Ketten! und sie rasseln dann noch lauter.
4. Arie (Baß). Du schöner Stern.
5. Recitativ (Sopran). Horch! Was erschallet.
6. Chor. Auf, nach langem Zagen!
7. Arie (Tenor). Horch! Hörst du die Adler rauschen?
8. Quartetto.
9. Recitativ (Sopran). Jetzt kämpfen sie.
10. Arie (Sopran). Er war so gut.
11. Chor. Nun ist das große Werk vollbracht.

53. X^tes Quartett (A) Op. 30. — Haslinger. 4 M.
Allegro. — Adagio. — Menuetto. Allegretto. — Finale. Moderato. Vivace.

54. Octett (E) für Violine, zwey Violen, Cello, Clarinett, zwey Hörner und Contrabaß — dem k. k. u.-ö. Landrathe Herrn Franz Edlen von Pichler hochachtungsvoll zugeeignet von den Musikverlegern S. A. Steiner u. Comp. in Wien. Op. 32. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Meckwitz. Breitk. u. Härtel. 4,50 M.). Haslinger. 8 M.
Adagio. Allegro. — Menuetto. Allegro. — Andante con Variazioni (Thema di Händel), — Finale. Allegretto. —

55. Septième Concerto (e) p. l. Viol. av. acc. de l'Orchestre. Op. 38. — (Arr. d. Begl. f. Pianof.) Peters. 1,50 M.
Allegro. — Adagio. — Rondo. Allegretto.

56. Quintett (Es). Op. 33. Nr. 1. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von A. Hesse. 5 M.). Haslinger. 6 M.
Allegro. — Larghetto. — Minuetto. Moderato. — Finale. Allegretto.

57. Fantaisie et Variations (b) sur un thême de Danzi p. la Clarinette, 2 V. A. et Cello (ou Piano) — dédiées à son ami Hermstedt. Op. 87. — Schlesinger. 3 M. u. 2 M.

58. Variationen (A) für Violine mit Orchester. Ungedruckt.

1815.

59. Lied von Deinhardstein mit Klavierbegleitung, für Herrn Bernard. Ungedruckt.

60. Fantaisie (c) sur des Thêmes de Händel et Abbé Vogler pour Piano ou Harpe et Violon. (Arr. f. Flöte von Kreßner). Op. 118. — Schuberth. 3 M.

61. Offertorium für Sopran und Chor, mit obligater Violine und Orchester. Für den Kapellmeister Schnabel komponirt und am 16. April im Dom zu Breslau zum ersten Male aufgeführt. Ungedruckt.

In Carolath und auf der Reise.

62. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte — Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Fürstin von Carolath-Schönaich ehrfurchtsvoll zu-

geeignet. Op. 37. — Zweite Sammlung Lieder. (Arr. d. Begl. für Guitarre). Peters. 2 M.

Mignons Lied von Goethe. — Lebenslied von H. Schmidt. — Die Stimme der Nacht von Cäcilie v. W. — Getrennte Liebe von H. Schmidt. — Liebesschwärmerei von C. v. W. — Lied beim Rundtanz von Salis.

63. Grande Polonaise (a) p. l. Viol. av. l'acc. de l'Orchestre. Op. 40. — (Arr. d. Begl. f. Pianof.). Peters. 4 M.

64. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte — Herrn Albert Methfessel zugeeignet. Op. 41. — Dritte Sammlung Lieder (Arr. d. Begl. f. Guitarre). Peters. 2 M.

Des Mädchens Sehnsucht von Fr. Kind. — Lied aus Aslauga's Ritter von de la Motte-Fouqué. — An Mignon von Goethe. — Klaglied von den drei Rosen von Buri. — Der erste Kuß von M. Kartscher. — Vanitas! Vanitatum Vanitas von Goethe.

65. Notturno (C) für Harmonie- und Janitscharen-Musik. Sr. Durchlaucht Herrn Günther Friedrich Carl, regierendem Fürsten zu Schwarzburg-Sondershausen unterthänigst zugeeignet. Op. 34. — (Arr. f. Pianoforte à 2 ms. 2,50 M.; à 4 ms. 3,50 M.; für Klavier und Violine (oder Cello) 3 M.; für Klavier, Violine und Cello 6 M.; für 2 Violinen (oder Flöte u. Violine), 2 Altos und Cello 5 M. Einzeln Andante und Variationen für Flöte und Klavier 1,10 M. Adagio für Orgel von Lux). Peters. Partitur 4 M., Stimmen 7 M.

In Tierachern bei Thun.

1816.

66. Octavo Concerto (a) in moto di Scena cantante per il Violino con Acc. di Orch. Op. 47. — (Arr. d. Begl. f. Pianof., der Solostimme für Flöte von Belke, für Cello von F. Grützmacher). Peters. 8,25 M.

Allegro molto. Adagio. Andante. Allegro moderato.

67. Trois Grands Duos p. deux Violons — dédiés à ses amis Frédéric et Charles Preising à Gotha. Op. 39. (Nr. 7—9). — Peters. 5 M.

Nr. 1. (d) Allegro. — Adagio. — Presto.

Nr. 2. (Es) Andante. — Menuetto. Allegro. — Vivace.

Nr. 3. (E) Adagio. Allegro molto agitato. — Andante con Variazioni. — Rondo. Alla Polacca.

68. Introduction et Rondeau (E) p. Pianoforte et Violon. Op. 46. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Czerny 2,50 M.). Mecchetti. 3 M.

69. Pot-pourri für Klavier und Violine nach Op. 23 bearbeitet. Ungedruckt.

70. Pot-pourri für Klavier und Violine nach Op. 24.

Pot-pourri p. l. Viol. et l. Pianoforte concertants sur deux Thêmes de Mozart. Op. 42. — Peters. 3 M.

1817.

71. Quatuor brillant (E) Op. 43. — (Nr. 11. Arr. f. Flöte, V., A. u. C. 3,50 M.). Peters. 4 M.

Allegro. — Adagio. — Tempo di Minuetto. Un poco vivace.

72. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 44. — Auf dem Titelblatte: Hymne an die Tonkunst, ein kontrapunktisches Kunststück und auf der letzten Seite ein 4stimmiger Räthselkanon: Willst du immer weiter schweifen. Peters. 4 M.

Hinauf von K. Grumbach. — Rastlose Liebe von Goethe. — Kennt ihr das Land von Fr. Brun. — Frühlingsorakel von Goethe. — Trinklied. — Zur Nacht von Th. Körner.

In Frankfurt.

1818.

73. Arie (Liebe ist die zarte Blüte) zu „Faust" nachkomponirt.

74. Trois Quatuors. Op. 45. (Nr. 12—14.) — Peters. 16,50 M.

Nr. 1. (C) Allegro. — Scherzo. Vivace. — Andante grazioso. — Finale. Presto.

» 2. (e) Allegro. — Larghetto. — Menuetto. Moderato. — Finale. Vivace.

» 3. (f) Adagio. Allegro vivace. — Adagio. — Scherzo. Presto. — Finale. Vivace.

1819.

75. Zemire und Azor. Romantische Oper in zwey Aufzügen. Neu bearbeitet von Ihlée. Klavierauszug von Schwencke. (September 1818 bis Februar 1819. Erste Aufführung Frankfurt a. M., 4. April 1819.) — Cranz. 15 M. Personen. Sopran: Zemire, Lisbe, Fatme; Tenor: Azor, Ali; Baß: Sandor.

Erster Akt.

1.	Ouverture (As. Arr. f. Pianof. à 2 u. à 4 ms. 50 Pf. u. 1,75 M.) und Introduktion.	Wo schwarz die Wolken zieh'n.
2.	Arie.	Ich fürchte nichts.
3.	Romanze.	Mit neuem Muthe.
4.	Terzett u. Chor.	Wehe! Wehe!
5.	Terzett.	So nimm aus meinen Händen.
6.	Recitativ u. Rondo.	Nein, ich will nicht klagen.
7.	Terzett.	Die schwarzen Schatten fliehen.
8.	Romanze.	Rose, wie bist du reizend.
9.	Finale.	Sprich, guter Ali.

Zweiter Akt.

10.	Zwischenakt (f) u. Chor.	Liebliche Schöne.
11.	Duett.	Weh' mir.
12.	Recitativ u. Quintett.	O Himmel!
13.	Romanze.	Unter Palmen schlief ich ein.
14.	Duett.	Laß die Schwester ziehen.
15.	Recitativ und Arie.	Vergebens such' ich.
16.	Recitativ und Arie.	Süßes unbekanntes Sehnen.
17.	Finale (mit einem Melodram beginnend).	Heil dir, Geliebter!

76. Sonate (G) für Harfe u. Violine. Ungedruckt.
77. Quatuor brillant (h). Op. 61. (Nr. 15.) — Peters. 5,25 M.
Allegro moderato. — Adagio. — Finale. Allegretto.
78. Große Concertouverture für die philharmonische Gesellschaft in London. Ungedruckt.
79. Nachgefühl. („Wenn die Reben wieder blühen.") Lied von Goethe für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Okt.) Ungedruckt.

In London.
1820.

80. Seconde Sinfonie (d) — dédiée à la Société Philharmonique à Londres. Op. 49. (Erste Aufführung London 10. Apr.) — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 6,50 M.) Peters. Stimmen 16,50 M.
Allegro. — Larghetto. — Scherzo. Presto. — Finale. Vivace.
81. Pot-pourri (a) sur des Thêmes irlandais p. l. Viol. av. l'Orchestre. Op. 59. (London.) — (Arr. b. Begl. f. Pianof.) 5 M.
82. Grand Quintuor (c) pour le Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson — dédié a son Altesse Sérénissime Madame la Duchesse Regnante de Saxe-Gotha-Altenbourg. Op. 52. (In London begonnen, in Gandersheim vollendet.) — Peters. 9 M.
Allegro mod. — Larghetto con moto. — Menuetto. Allegretto. — Finale. Allegro molto.
83. Dasselbe für Klavier, 2 Violinen, Viola u. Cello. Op. 53. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Mockwitz 6 M.)

In Gandersheim.

84. Neuvième Concert (d) p. l. Viol. av. acc. de l'Orch. Op. 55. (Zum ersten Male von Spohr auf dem Musikfeste in Quedlinburg, 13. Okt., gespielt.) — (Arr. b. Begl. f. Pianof.) André. 10,25 M.
Allegro. — Adagio. — Rondo. Allegretto.
85. Pot-pourri (fis) pour Violon et Pianoforte concertants sur des Thêmes de la Flûte enchantée — dédié aux amateurs. Op. 50. (Nach früheren Harfensachen bearbeitet.) — Peters. 3 M.
86. Grand Rondo (G) pour Pianoforte et Violon concertants. Op. 51. — Peters. 3,50 M.
87. Zwei Lieder für 4 Männerstimmen. Erschienen als Nr. 4 u. 6 mit vier Liedern von Fr. Schneider im dritten Hefte der „Liedertafel". — Peters.
Flüchtig ist die Zeit von Gleim. — Punschlied.
88. Messe für fünf Solostimmen u. zwey fünfstimmige Chöre — den deutschen Gesang-Vereinen gewidmet. Op. 54. — Peters. Part. 8,50 M.

1821.

89. Concert (Nr. 3. f) für Klarinette. Ungedruckt.
Allegro moderato. — Adagio. — Vivace.
(Daraus: Adagio für Violine oder Klarinette oder Cello mit Pianoforte oder Quartett bearbeitet von C. Rundnagel. Schott. 2 M.)

90. Pot-pourri (E) pour Violon et Pianoforte concertants sur des Thêmes de l'Opéra: Le Sacrifice interrompu. Op. 56. — Peters. 3 M.

1822.

91. Trois Quatuors — dédiés à son ami Guillaume Speyer à Offenbach. Op. 58. (Nr. 16—18. In Dresden begonnen, in Kassel vollendet.) Peters. 15 M.

Nr. 1. (Es) Allegro vivace. — Adagio. — Scherzo. — Rondo. Vivace.
Nr. 2. (a) Moderato. — Andante con Variazioni. — Rondo. All'Espagnola. (Arr. f. Fl., V. u. A. C. Hofmeister. 3,50 M.)
Nr. 3. (G) Allegro. — Menuetto. Moderato. — Adagio molto. Allegro.

In Kassel.

92. Jessonda. Oper in drei Akten von Gehe. Op. 63. Klavierauszug von F. Spohr. (April bis Dezember. Erste Aufführung: Kassel, am Geburtstage des Kurfürsten 28. Juli 1823.) — Peters. 19,50 M.

Personen. Sopran: Jessonda, Amazili, zwei Bajaderen; Tenor: Nadori, Lopez, indischer Offizier; Bariton: Tristan d'Acunha; Baß: Dandan.

Erster Akt.

Ouverture. (es. Arr. f. Pianof. à 2 u. à 4 ms. 1 M. 1,50 M.)

1. Introduktion. Kalt und starr doch majestätisch.
2. Recitativ. Du hast dem Opfer dich entzogen.
3. Duett. Aus dieses Tempels heil'gen Hallen.
4. Recitativ. Was bringst du?
5. Arie mit Chor. Der auf Morgen-Abend-Gluten.
6. Recitativ. O Schwester, stille deine Thränen.
7. Recitativ und Arie. Als in mitternächt'ger Stunde.
8. Recitativ. Erhaben ist's, so still zu leiden.
9. Finale. So wie das Rohr zerbrach.

Zweiter Akt.

10. Introduktion, Soldaten-Chor. Kein Sang und Klang.
11. Recitativ. Mit Fülle kriegerischer Ehren.
12. Arie. Der Kriegeslust ergeben.
13. Recitativ. Mein theurer Freund.
14. Recitativ. Laßt mich auf Augenblicke.
15. Duett. Laß für ihn, den ich geliebet.
16. Recitativ. Still lag auf meiner Seele.
    Rondo. Daß mich Glück mit Rosen kröne.
17. Recitativ. Was seh' ich? Unter Blumen.
18. Duett. Schönes Mädchen, wirst mich hassen.
19. Recitativ. O neu Gefühl das mich beseelet.
    Arie. O Welt so schön und blühend.
20. Finale. Aus der Wellen heil'gem Schoß.

Dritter Akt.

21. Introduktion (h).
22. Recitativ. Mit schwarzem Fittig.
23. Recitativ. Durch Fluten, Flammen.
24. Recitativ. Entflohen aus des Tempels Hallen.
25. Terzett. Auf! und laßt die Fahnen fliegen.
26. Chor und Ensemble. Wollet Götter uns erhören.
27. Arie. Hohe Götter, schauet nieder.
28. Finale. Mein Schritt, beflügelt.

1823.

93. Double Quatuor (d) pour quatre Violons, deux Violes et deux Celles. Op. 65. (Nr. 1. März.) — (Arr. als Quintett, Quartett 6,75 M. u. f. Pianof. à 2 ms. 4,50 M.) Partitur. Florenz, G. G. Guidi. 2,25 M. Stimmen. Peters. 7,50 M.
Allegro. — Scherzo. Vivace. — Larghetto. — Finale. Allegro molto.
94. Pot-pourri (a) de l'Opéra Jessonda p. l. Viol. av. Orch. Op. 66. (Sept.) — (Arr. d. Begl. f. Pianof. v. Stolze.) Peters. 6 M.
95. Hymne an die heilige Cäcilie für 4st. Chor mit Sopran-Solo. Gedicht von Ph. v. Calenberg. Dem Cäcilienverein zu Cassel gewidmet. Op. 97. Komponirt zur Feier des Cäcilientages i. J. 1823. — Cassel. E. Luckhardt. 5 M.
96. Scena ed Aria (Tu m'abbandoni ingrato) per il Soprano coll'acc. d'Orchestra ad uso de' Concerti. Op. 71. (Nov.) — (Arr. d. Begl. f. Pianof. 1,50 M.) Peters. 5,50 M.
97. Quatuor brillant (A). (Nr. 19. Nov.) — Peters. 4,50 M.
Allegro moderato. — Larghetto. — Rondo. Allegretto.
98. Pot-pourri (As) de l'Opéra Jessonda pour le Violon et Cello av. Orch. ou Pianoforte. Op. 64. (Nov.) — Peters. 3 M.

1824.

99. Trois Duos concertants p. deux Violons. Op. 67. (Nr. 10—12. März bis April.) — Peters. 6 M.
Nr. 1. (a) Allegro. — Andante. Rondo vivace.
Nr. 2. (D) Allegro. — Larghetto. — Rondo vivace.
Nr. 3. (g) Allegro. — Tempo di Menuetto con Variazioni.
100. Der Berggeist. Romantische Oper in drei Aufzügen von G. Chr. W. Asmus Döring. Op. 73. Klavierauszug von F. Spohr. (Mai bis Dezember. Erste Aufführung bei der Vermählung der Prinzessin Marie von Hessen mit dem Herzoge von Meiningen. Kassel, 24. März 1825.) — Peters. 19,50 M.
Personen. Sopran: Alma, Ludmilla; Tenor: Oskar, Troll, ein Erdgeist; Baß: Der Berggeist, Domoslav.

Erster Akt.

Ouvertüre. (D. Arr. für Pianof. à 2 u. à 4 ms.)
Introduktion. Chor. Schafft, schafft, schafft.

Zweite Scene. Chor. Hochzeitsreigen.
Dritte Scene. Recitativ. Er naht, o Freundin.
Vierte Scene. Recitativ. Oskar, dich hab' ich wieder!
Duett. Von dir geschieden.
Fünfte Scene. Recitativ. Theurer Sohn, willkommen sei!
Terzett. Priestersegen harret am Altare.
Sechste Scene. Recitativ. Hier zum ersten Male.
Arie mit Chor. Holde Stätte meiner Liebe.
Siebente Scene. Finale. Wo weilst du, Alma?

Zweiter Akt.

Erste Scene. Duett. Jeden Kummer laß entweichen.
Recitativ. O schone mein!
Terzett. Nur Wolken.
Zweite Scene. Arie mit Chor. Ruhig! Meines Herzens Pochen.
Dritte Scene. Ensemble. Irr'sche Bilder rings um dich.
Vierte Scene. Recitativ. Solch holdes Kind.
Duett. Solche schlanke Huldgestalt.
Fünfte Scene. Recitativ. Beschlossen ist's.
Sechste Scene. Recitativ. Hier such' ich Ruhe.
Arie. Tief im Grunde rauscht die Flut.
Siebente Scene. Recitativ. Wer ruft den Namen.
Duett. Feiger Räuber, höre mich.
Achte Scene. Recitativ. Wohin entfliehn?
Finale. Huldigt der Schönheit.

Dritter Akt.

Erste Scene. Recitativ. Von Zweifeln stürmisch.
Arie. Hoffnung! du von Himmelshöhe.
Zweite Scene. Recitativ. Immer trübe noch dein Auge.
Terzett mit Chor. Ihr Geister, die mir unterthan.
Dritte Scene. Recitativ. Nun zögre nicht, sprich.
Terzett. Felsenpforte, thu' dich auf!
Vierte Scene. Recitativ. Der Geist! Wir sind verloren.
Quartettino. Zähle mir genau die Blumen.
Fünfte Scene. Recitativ. Gleich zum Werke.
Arie mit Chor. Ruhig! Zähle!
Sechste Scene. Recitativ. Unsel'ge Stätte!
Siebente Scene. Finale. Mein Oscar!

1825.

101. Fackeltanz (D) für 53 Trompeten u. 2 Paar Pauken. Zur Vermählung der Prinzeß Marie. Ungedruckt.
102. Festmarsch (D) über die alte Volksmelodie: „Und als der Großvater die Großmutter nahm." Von der kurf. Hofkapelle im Schlosse am 23. März 1825 aufgeführt. Ungedruckt.

103. Musik zu dem Trauerspiel „Macbeth" (neue Bearbeitung von Spiker) f. d. Herrn Grafen Brühl in Berlin. Daraus gedruckt: Ouverture (h) Op. 75. (Arr. f. Pianof. à 2 u. à 4 ms. 1,25 u. 1,50 M.) F. Orch. Peters. 6 M. Erster Akt. Nr. 1. Andante grave (h. Hexenscene). Nr. 2 (D. Fanfare). Nr. 3. Allegro (h. Hexenscene.) Nr. 4. Andantino (C. Tafelmusik). — Zweiter Akt. Nr. 5. Lied des Pförtners. — Dritter Akt. Nr. 6. Allegro (h. Hexenscene u. Hexentanz). — Fünfter Akt. Nr. 7. Marcia (D).

104. Onzième Concert (G) p. l. Viol. av. gr. Orch. Op. 70. — (Sept.) (Arr. als Quartett von Gerke 3,50 M. und d. Begl. f. Pianof.). Peters. 11 M.

Adagio. Allegro vivace. — Adagio. — Rondo. Allegretto.

105. Die letzten Dinge. Oratorium nach Worten der h. Schrift zusammengestellt. Vollständiger Klavierauszug von F. Spohr. (Oct. 1825 bis Febr. 1826. Erste Aufführung, zum Besten der Armen von Kassel, Charfreitag 1826 unter Mitwirkung beider Kasseler Gesangvereine, dann am ersten Pfingsttage gelegentlich des niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf). — Simrock. 14,50 M.

Ouverture (d). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 50 Pf.)

Erster Theil.

Chor mit Soli.	Preis und Ehre ihm.
Recitativ.	Steige herauf.
Solo und Chor.	Heilig ist Gott der Herr
Recitativ.	Und siehe, ein Lamm, das war verwundet.
Solo und Chor.	Das Lamm, das erwürget ist.
Recitativ.	Und alle Creatur.
Solo und Chor.	Betet an!
Recitativ.	Und siehe, eine große Schar.
Chor mit Soli.	Heil, dem Erbarmer.

Zweiter Theil.

Sinfonia (c). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 50 Pf.)

Recitativ.	So spricht der Herr.
Duett.	Sei mir nicht schrecklich in der Noth.
Chor.	So ihr mich von ganzem Herzen.
Recitativ.	Die Stunde des Gerichts.
Chor.	Gefallen ist Babylon.
Soli mit Chor.	Selig sind die Todten.
Recitativ.	Sieh' einen neuen Himmel.
Schlußchor.	Groß und wunderbarlich.

106. Troisième Quintetto (h) Op. 69. — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von F. Spohr. 5 M.). (April). Peters. 8 M.

Allegro. — Scherzo. — Adagio. — Rondo. Allegretto.

107. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. — Der Frau Regierungsräthin Sybel in Düsseldorf hochachtungsvoll zugeeignet. Op. 72.

— Vierte Sammlung Lieder. (Juli—Sept.). (Arr. f. Guitarre). Peters. 5 M.

Frühlingsglaube von L. Uhland. — Schifferlied der Wasserfee von L. Tieck. — Ghasel von Adil. — Beruhigung. — An Rosa Marie von Amalie. — Schlaflied von L. Tieck.

108. Trois Quatuors. Op. 74. — (Nr. 20—22). Peters. 16.50 M.

Nr. 1. (a) Allegro vivace. — Larghetto con moto. — Scherzo. — Rondo. Allegretto. (August).

Nr. 2. (B) Allegro vivace. — Larghetto. — Allegretto con Variazioni. — Finale. Allegretto. (November).

Nr. 3. (d) Allegro. — Adagio. — Scherzo. Vivace. — Finale. Presto. (Dezember).

1827.

109. Pietro von Albano. Romantische Oper in zwei Aufzügen. Text von C. Pfeiffer. Op. 76. — Klavierauszug von F. Spohr. (Febr.—Aug. Erste Aufführung: Kassel, 13. Okt. 1827). Schlesinger. 19,50 M.

Personen. Sopran: Cäcilia, Rosa, Eudoxia; Tenor: Antonio, Boresinth; Baß: Pietro, Podesta, Ildefonso.

Erster Akt.

Ouverture (f). (Arr. f. Pianof. à 2 u. à 4 ms. 1,25 u. 2 M.)

1. Recitativ und Arie. Seid mir gegrüßt, ihr theuren Hallen.
2. Solo und Chor. Bricht das Aug' im Todesschmerz.
3. Terzett und Chor. Auf ewig birgt die theure Hülle.
4. Chor der Studenten. Hoch lebe Padua's großer Meister.
5. Recitativ, Terzett u. Chor. Vergebt, daß in die ernste Leichenfeier.
6. Chor der Studenten. Hoch lebe Padua's großer Meister.
7. Recitativ und Arie. Aus dunklen Wolken flammen Blitze.
8. Recitativ und Duett. Ha, Zauberin!
9. Ensemble. Du bist des Todes, frecher Knabe.
10. Finale. Tief unten, in kühler Erde.

Zweiter Akt.

11. Arie. Das Glück entwich.
12. Duett. Ha, theure Gattin, hemme deine Thränen.
13. Recitativ und Arie. Sie schläft, die Wange strahlt in Rosenglut.
14. Scene und Duett. Wo bin ich? Welch geheimnisvoller Glanz.
15. Arie. Ha, dieses Frevels Kunde.
16. Recitativ und Arie. Ich soll sie seh'n, die theuren Züge.
17. Quartett und Chor. Willkommen, du liebliche Rose.
18. Quartett und Chor. So bin ich nun nicht mehr verlassen.
19. Recitativ und Duett. Ja, dir Geliebte, winkt des Himmels Glück.
20. Chor. Heil, unserm Meister!
21. Finale. Die Seele flieht in Gottes Hand.

110. Second Double-Quatuor (Es) Op. 77. — (Dez.) (Arr. als Klavierquintett 6,75 M. u. f. Pianof. à 4 ms. 4,50 M.) Schlesinger. 8 M.

Allegro vivace. — Menuetto. — Larghetto con moto. — Allegretto.

1828.

111. 3me Sinfonie (c) à gr. Orch. Op. 78 — (Febr. und März). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 7 M.) Schlesinger. Stimmen 15 M.
Andante grave. Allegro. — Larghetto. — Scherzo. — Finale. Allegro.

112. Concertino (a) p. l. Viol. av. acc. de l'Orch. Op. 79. — (Mai, zum ersten Male beim Halberstädter Musikfest, 4. Juni 1828 von Spohr gespielt). (Arr. d. Begl. f. Pianof.). Schlesinger. 9 M.
Andante grave. Alla Polacca.

113. Klarinettconzert (Nr. 4. e. August). Ungedruckt.
Allegro. (Von Hermstedt beim Nordhausener Musikfest, 12. Juni 1829 zuerst geblasen).

114. Trois Quatuors. Op. 82. — (Nr. 23—25). Schlesinger. 15 M.
Nr. 1. (E) Allegro. — Andantino. — Scherzo. Allegro. — Finale. Allegro. (Okt.).
Nr. 2. (G) Allegro. — Adagio. — Alla Polacca. Moderato. — Finale. Allegro. (Nov.).

1829.

Nr. 3. (a) Allegro. — Andante. — Scherzo. Vivace. — Finale. Andante. Allegro. (Febr.).

115. Vater Unser von A. Mahlmann. Partitur und Klavierauszug. (März bis Mai). Schlesinger. 15 M. u. 6 M.

116. Quatuor brillant (Es) Op. 83. —(Nr. 26. Aug.). Schlesinger. 5 M.
Allegro moderato. — Adagio. — Alla Polacca.

1830.

117. Der Alchymist. Romantische Oper in drei Aufzügen. Text von C. Pfeiffer. Klavierauszug von F. Spohr. (Okt. 1829 bis April 1830. Erste Aufführung am Geburtstag des Kurfürsten. Kassel, 28. Juli 1830). Schlesinger. 21 M.
Personen. Sopran: Inez, Paola; Tenor: Alonzo, Lopez; Baß: Ramiro, Vasquez, Cosme.

Erster Akt.

Ouverture (C. Arr. à 2 [von J. Schladebach] und à 4 ms. und für Pianof. und Violine; 50 Pf. u. 2 M.

1. Zigeunerchor.	Bergauf, bergab.
2. Arie.	So bin ich verrathen, verstoßen.
3. Duettino.	Sie ist's, sie spielt, sie ahnt nicht.
4. Melodrama.	Doch still, wer nahet.
5. Recitativ und Arie.	O welcher Reiz!
6. Scene und Chor.	Ich folg' umsonst der Freude
7. Finale.	Fort ist er, ew'ger Gott.

Zweiter Akt.

8. Duett.	Es ist schon spät.
9. Recitativ und Arie.	Ha, welch ein Plan.

10. Arietta. Der Abend neigt sich zu der Erde.
11. Recitativ und Duett. Hinweg, du Trugbild.
12. Scene und Chor. Sieh jene Schaar.
13. Recitativ. Flieht nicht, Sennora.
14. Romanze und Chor. Abenhamet! In des Christenkampfes.
15. Finale. Du bebst, Geliebte?

Dritter Akt.

16. Vision. Glauben und beten.
17. Recitativ und Arie. Vor meine Richter werd' ich bald geführt.
18. Arie. Von Angst und Sehnsucht.
19. Ballo (a). Fandango.
20. Recitativ und Duett. Weh' mir!
21. Finale. Auf gold'nen Wolken.

118. Eröffnungsmusik (F) zum dritten Akt des Drama's: Die Belagerung Missolunghi's von Ehlers. Ungedruckt.

119. Hessens Feiergesang (D) von Dr. K. Wolf; am Feste der Einführung der Konstitution aufgeführt, 8. Jan. 1831. Ungedruckt.

1831.

120. Violinschule. Haslinger. 30 M.

121. Trois Quatuors. Op. 84. — (Nr. 27—29). André. 18 M.
Nr. 1. (d) Allegro vivace. — Larghetto. — Scherzo. — Finale. Allegro. (Nov.).

1832.

Nr. 2. (As) Allegro. — Adagio. — Scherzo. — Rondo. Allegretto. (Januar).
Nr. 3. (h) Allegro. — Minuetto. Moderato. — Adagio. — Finale. Allegretto. (März).

122. Drei Psalmen nach Mendelssohn'scher Übersetzung für zwei vierstimmige Chöre mit eingemischten Soli's. Op. 85. — (April u. Mai). Simrock. 9,50 M.
Nr. 1. Psalm VIII. Unendlicher Gott, unser Herr!
Nr. 2. Psalm XXIII. Gott ist mein Hirt.
Nr. 3. Psalm CXXX. Aus der Tiefe ruf' ich, Gott.

123. Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie nach einem Gedicht von C. Pfeiffer. 86. Werk. Vierte Symphonie. (Angefangen zu Neundorf im Juli, beendet zu Kassel im Oktober). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von C. Czerny. 9 M.) Haslinger. Part 20 M. Stimmen 24 M.

Erster Satz.

Largo. Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons.
Allegro. Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.

Zweiter Satz.

Andantino. Wiegenlied.
Allegro. Tanz.
Andantino. Ständchen.

Dritter Satz.

Tempo di Marcia. Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger.
Andante maestoso. Dankgebet (Ambrosianischer Lobgesang).

Vierter Satz.

Larghetto. Begräbnismusik.
Allegretto. Trost in Thränen.

124. Festgesang (D) für Chor und drei Sopransolostimmen mit Begleitung der Violine und des Pianoforte: „Es schwebt in lichtem Strahlenglanz", zur gold'nen Hochzeit der Eltern. Gandersheim, 26. Nov. 1832. Ungedruckt.

1833.

125. Troisième Double-Quatuor (e) Op. 87. — (Dez. 1832 bis Jan. 1833). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Gerke. 6,50 M.) Simrock. 8 M.
Adagio. Allegro. — And. con Variazioni. — Scherzo. Allegro. — Finale. Allegro molto.

126. Seconde Concertante (h) p. deux Violons av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Op. 88. — (April. Beim Musikfeste in Braunschweig 20. Juni von Spohr und Müller zum ersten Male gespielt). (Arr. des Rondo's mit Quartett. 4 M.). Simrock. 9,50 M. und 3,50 M.
Allegro. — Andantino. — Rondo. Allegretto.

127. Erinnerung an Marienbad (a) Walzer für Orchester. Op. 89. — (Juli). (Arr. f. Pianof. à 2 ms. 1,50 M. u. à 4 ms.). Haslinger. 3,50 M.

128. Sechs vierstimmige Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 90. — (Aug. u. Sept.). Hamburg. G. W. Niemeyer. 3,75 M.
Rath. — Ständchen. — Sängerleben. — Sängerfahrt von C. Pfeiffer. — Alte Liebe. — Trinklied.

1834.

129. Quatrième Quintetto (g) Op. 91. — (Beendet Februar). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Gerke 4,75 M.) Simrock. 7,25 M.
Allegro. — Larghetto. — Menuetto. — Finale. Presto.

130. Des Heilands letzte Stunden. Oratorium in zwei Theilen — dem Dichter desselben, Herrn Hofrath Rochlitz hochachtungsvoll gewidmet. Klavierauszug. (Frühjahr 1834 bis Jan. 1835. Erste Aufführung am Charfreitage und Pfingstfeste in der Garnisonkirche zu Kassel, dann 19. Sept. 1839 auf dem Musikfeste in Norwich). Schuberth. 16,50 M.
Ouvertüre (c). (Arr. f. Pianof. à 4 ms.).

Erster Theil.

Chor mit Soli, der Freunde und Freundinnen Jesu. Senke dich, stille Nacht.

Recitativ.	So sind ich endlich Freunde meines Herrn!
Arie.	Weh', Judas, über dich.
Recitativ.	Wer bleibet fein.
Arie mit Chor.	Und wenn sie alle weichen.
Arie.	Wer naht sich dort?
Arie.	Ewig fließet, meine Zähren!
Chor.	Der du mit Allgewalt.
Recitativ.	Die Pforten des Palastes.
Arie mit Chor.	Laßt mit heiligem Erbeben.
Recitativ und Quartett.	Maria, ach, sie sinkt erblassend.
Recitativ.	Treu bin ich dem Gesetz.
Chor.	Schmach! Sie folgen.
Recitativ und Chor.	Tief hinab zum Staube.
Chor des Volks.	Über uns komme sein Blut.

Zweiter Theil.

Chor mit Soli, der Freunde und Freundinnen Jesu.	Blicke, du strahlende Sonne.
Recitativ.	Wir stehn am Altar.
Chor der Priester u. des Volks.	Arzt, der allen half.
Recitativ.	Maria, hör' auf ihn.
Arie.	Ruf aus der Welt der Mängel.
Terzett.	Jesus, himmlische Liebe.
Recitativ und Chor.	Blick' hin, die letzte Stunde naht.
Chor.	In seiner Todesnoth.
Recitativ.	Seht, Gott verläßt den nicht.
Chor mit Soli.	Wir sinken in den Staub.
Chor der Priester u. des Volks.	Welch drohend' Ungewitter.
Recitativ und Chor.	Entflöh't ihr auch dem Rächer.
Schlußchor.	Wir drücken dir die Augen zu.

1835.

131. Second Concertino (E) p. l. Viol. av. acc. de l'Orch. ou de Pianof. Op. 92. — (Mai). Breitkopf u. Härtel. 7 M. u. 3,50 M.
Larghetto con moto. Tempo di Polacca.

132. Quatuor brillant (a) Op. 93. — (Nr. 30. Sept.). Haslinger. 5 M.
Andante. Allegro. — Larghetto. — Rondo. Allegretto.

1836.

133. Sechs Lieder für Alt- oder Baritonstimme. Op. 94. — 5. Sammlung der Lieder. (Beendet Januar). Simrock. 3,25 M.
Lied der Harfnerin. — Bitte, bitte von Schmidt. — Der Bleicherin Nachtlied von R. Reinick. — Ungeduld von W. Müller. — Schwermuth von Mahlmann. — Sonntag und Montag.

134. Das Wirthshaus zu ... („Im Wirthshaus geht es aus und ein"). Text von A. von Marées. Lied mit Klavierbegleitung. (Februar). Romanzen und Lieder des Minnesängers. Nr. 9. Mainz. Schott. 50 Pf.

135. Duo concertant (g) p. Pianoforte et Violon. Op. 95. — (März). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 4,50 M.) Breitkopf u. Härtel. 6 M.
Allegro mod. — Adagio. — Scherzo. Vivace. — Allegretto.

136. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. 9. Sammlung der Lieder. Op. 139. — Luckhardt. 2,50 M.
Ständchen (für Dullers Stammbuch der Deutschen). — (1842) Maria. — (1845) Jägerlied. — Lied aus dem „Märlein von der Wasserfee" von M. Beckmann. — (Dez. 1836) Was mir wohl übrig bliebe von Hoffmann von Fallersleben. (Für das Stammbuch der Braut Mendelssohn's komponirt).

137. Souvenir d'un Voyage à Dresde et dans la Suisse saxonne. Duo concertant (F) p. Piano et Violon dédié à ses Compagnons de Voyage la Famille Kleinwächter et A. Hesse. Op. 96. — (Juli und August). Simrock. 5,50 M.
Allegretto. — Scherzo. — Andante maestoso. Larghetto. — Rondo. Allegretto.

138. Sechs deutsche Lieder mit zwei- und vierhändiger Piano-Forte-Begleitung. Op. 101. — 6. Sammlung der Gesänge. (Sept. 1836 bis Mai 1837). Breitkopf und Härtel. 3,50 M.
(1837) Frühlingsglocken von R. Reinick. — (1836) Sangeslust von J. Eberwein. (Album musical). — (1837) Nichts Schön'res, von R. Reinick. — Trostlos von A. vom Hochwald. — Schweigen ist ein schönes Ding von R. Reinick. — Gondelfahrt von E. Geibel.

139. Psalm 24 für Chor und Solostimmen mit Klavierbegleitung. Op. 97a. Ungedruckt.

140. Hymne „Gott, du bist groß" von J. F. Rohdmann für vier Chor- und vier Solostimmen mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Op. 98. — (Okt.). Simrock. Partitur 16 M., Klavierauszug 4 M.

141. Phantasie über Raupach's mythische Tragödie: „Die Tochter der Luft" in Form einer Concertouverture. Op. 99. (Nov.) — (Siehe Nr. 143.)

1837.

142. Troisième grand Duo concertant (E) p. Piano et Violon. Op. 112. (Februar u. März.) — (Arr. für Cello von F. A. Kummer.) Dresden. W. Paul. 7 M.
Allegro viv. — Larghetto. — Scherzo. — Rondo.

143. Fünfte Sinfonie (c) für das Orchester. Den Herren Directoren der Concerts-spirituels Freyherrn v. Lamoy, Carl Holz, Ludw. Titze u. Kapellmeister Ritter v. Seyfried freundschaftlich gewidmet. (Zum ersten Satz ist die Phantasie Nr. 141 benutzt.) Op. 102. (Aug. bis Sept.) — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von H. Ulrich. André. 7,75 M.) Haslinger. Part. 20 M. Stimmen 24 M.
Andante. Allegro. — Larghetto. — Scherzo. — Presto.

144. Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette. — Ihrer hochfürstlichen Durchlaucht der regierenden Fürstin Mathilde zu Schwarzburg-Sondershausen, geb. Prinzessin zu Hohenlohe-Oehringen ehr-

furchtsvoll zugeeignet. Op. 103. 7. Sammlung der Gesänge. (Oktober bis Dezember.) — Breitkopf u. Härtel. 4 M.

Sei stille mein Herz von Carl B. von Schweitzer. — Zwiegesang von R. Reinick. — Sehnsucht von E. Geibel. — Wiegenlied (in drei Tönen) von Hoffmann v. Fallersleben. — Das heimliche Lied von E. Koch. — Wach auf! —

1838.

145. Vater-Unser (c) von Klopstock. Doppelchörig für Männerstimmen mit Klavierbegleitung (Januar.) Für das Liederfest in Frankfurt a. M. zum Besten der Mozartstiftung. Instrumentirt für Harmoniemusik (März). Erste Aufführung 29. Juli. Ungedruckt.

146. Sechs Lieder u. Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano. Op. 105. 8. Liedersammlung. (Februar bis Juli, Nr. 6 in Karlsbad.) — Berlin. C. A. Gallier. 3 M.

Die Himmelsbraut von J. Kerner. — Der Rosenstrauch von E. Ferraud. — Das Ständchen von L. Uhland. — An .... von E. Koch. — Des Mädchens Klage von Carl B. Schweitzer. — Warum nicht?

147. Lied. Mitternacht. („Die Wolken ziehen schwarz und hoch!") Gedicht von Fr. Dingelstedt für Tenor- oder Sopran-Stimme mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. — (Arr. d. Begl. f. Pianof. à 2 ms. 1 M.) Dresden. B. Friedel. 1,50 M.

148. 5. Quintett (g). Op. 106. (Aug. u. Sept.) — (Arr. f. Pianof à 4 ms. 6 Mk.) Leipzig. G. Heinze. 7,50 M.

Allegro mod. — Larghetto. — Scherzo. — Finale pastorale. Allegro molto.

149. Ouverture (A) u. Lied („Der Sturmwind braust") zu dem Schauspiel mit Gesang: „Der Matrose". (Okt. u. Nov.) — Ouverture f. Pianof. à 4 ms. von C. Rundnagel. Mainz. Schott. 2,05 M. Matrosenlied mit Begleitung des Pianoforte zu 4 Händen. Dresden. Paul. 1,25 M.

150. Jenseits. („Wo blüht das Thal".) Gedicht von Bobrich. Duett f. Sopran u. Tenor mit Begleitung des Pianoforte. — Breitkopf u. Härtel. 1 M. (Album musical.)

151. Drei Duette für Sopran u. Tenor mit Begl. des Pianof. Op. 107. — Simrock. 2,75 M.

Liebesfragen von H. Schulz. — Wechselgesang von Tiedge. — Liebe. (Nov. u. Dez.)

152. Drei Duette für zwei Sopranstimmen mit Begl. des Pianof. Op. 108. — Simrock. 2,75 M.

Abendlied von Fr. Rochlitz. — Das Herz. — Ruhe von G. v. Deuern. (Nov. u. Dez.)

1839.

153. Lied. Verlust. „Am Bach, am Bach, im flüsternden Gras". Gedicht von W. Zimmermann für eine Singstimme m. Begl. d. Pianof. (Jan.) — Franz. Mecchetti (?). 75 Pf.

154. Sonst u. Jetzt. Drittes Concertino (a) f. d. Viol. m. Begl. d. Orchesters oder des Quartetts (6 M.) oder d. Pianof. à 4 ms. (5 M.) oder à 2 ms. (4 M.) Op. 110. (Febr.) — Mecchetti. 12 M.
Allegro mod. — Vivace.

155. Rondeau alla Spagnuola (C) p. Piano et Violon. Op. 111. (April.) — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 2,50 M.) Mecchetti. 3 M.

156. Lied. A la bien aimée (»A quoi bon entendre«). An die Geliebte („Immer mag verklingen"). Text von Victor Hugo. (Mai.) (Nr. 2 von zwei Liedern für das Album des Kammerherrn Adolph Fabritius de Tengnagel zu Ploen. Nr. 1 ist: Beständigkeit von C. G. Reißiger.) — Schuberth. 1 M.

157. Historische Symphonie (G) im Styl u. Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte:
Erster Satz: Largo grave. Allegro moderato. Pastorale: Bach-Händel'sche Periode 1720.
Adagio (Larghetto): Haydn-Mozart'sche Periode 1780.
Scherzo: Beethoven'sche Periode 1810.
Finale, Allegro vivace: Allerneueste Periode 1840.
— den Herren Direktoren der philharmonischen Concerte in London hochachtungsvoll zugeeignet. 116. Werk. Nr. 6 der Symphonien (Juli bis Aug.) — (Arr. von C. Czerny f. Pianof., V. u. C. [3 M.], f. Pianof. à 4 ms. [5 M.] u. à 2 ms. [3 M.]. Mecchetti. Part. 12 M. Stimmen 12 M.

158. Lied. Unterwegs („In die blaue Luft hinaus"). Gedicht v. Franz Dingelstedt. (Okt. Für das Mozart-Album u. Nr. 17 der deutschen Sängerhalle.) — Braunschweig. Spohr. 50 Pf.

159. Lied. Die sieben Schwestern („Die Wogen, ergriffen vom Loreley-Sang"). Gedicht von L. Wihl. Für eine Singstimme mit vierhändiger Begleitung. (Für die Rheinsagen.) — Cöln. Dunst. 1 M.

1840.

160. Der Fall Babylons. Oratorium in zwei Abtheilungen nach dem Englischen des Prof. Taylor von Fr. Oetker. (Dezember 1839; im Klavierauszug vollendet Okt. 1840, in der Partitur Dez. Erste Aufführung Kassel, am Charfreitage 1841; auf dem Musikfest in Norwich 1842.) — Breitkopf u. Härtel. Part. 45 M. Klav. 19,50 M.
Ouverture (cs).

Erster Theil.

1.	Chor der Juden (an den Ufern des Euphrat bei Babylon).	Gott unsr'er Väter.
2.	Recitativ.	O wie vertraut.
3.	Arie.	Gedenke, Herr!
4.	Chor der Juden.	Der Löwe ist vom Lager gesprungen.
5.	Recitativ (im persischen Lager).	Juda's Gott hat geredet.
6.	Arie.	Großer Geist.
7.	Arie mit Chor.	Über Babylon soll flammen.

8.	Arie (Haus in Babylon).	Mein süßes Kind.
9.	Recitativ.	Freude, Freude bring ich dir.
10.	Duett.	Juda, deines Vaters Liebe.
11.	Chor d. Krieger (Perſ. Lager).	Hoch empor die Siegesfahne.
12.	Recitativ.	Große Königin der Städte.
13.	Chor mit Soli der Juden.	Herr, wir flehn in tiefem Leiden.
14.	Recitativ.	Der Tag iſt gekommen.
15.	Terzett.	Kündet laut die große Rettung.
16.	Arie.	Nicht länger wird die Herde.
17.	Chor der Juden.	Siehe, ich will dich heimſuchen. Jauchzet über ſie.

Zweiter Theil.

18.	Chor der Hofleute (Saal im Palaſte zu Babylon):	Die feſtliche Tafel iſt freudegeſchmückt.
19.	Chor der Prieſter.]	O ew'ger Bel.
20.	Chor der Babylonierinnen.	Auf, laßt uns die feſtlichen Bräuche.
21.	Recitativ.	Ha, die verhaßten Sklaven.
22.	Duett u. Doppelchor.	Du trotzeſt mit verruchter Wuth.
23.	Recitativ.	Jetzt füllt mir den weiten Becher.
24.	Marcia mit Soli u. Chor.	O mächt'ger König.
25.	Recitativ.	Erhab'ner Gott von Iſrael.
26.	Arie.	Was iſt der Menſch.
27.	Soloquartett der Juden.	Laßt tönen die Harfen.
28.	Chor der Juden.	Herr! dich fürchten deine Völker.
29.	Viſion.	Welche Bilder ſchaut mein Blick.
30.	Recitativ.	Die Erlöſten des Herrn.
	Arie.	Ja, Freude wird bald.
31.	Schlußchor.	Frohlocket mit Händen.

161. Schill. Geſang für Männerſtimmen m. Begl. d. Pianof. à 4 ms. (Febr. Zur Einweihung des Schill'ſchen Invalidenhauſes in Braunſchweig.) — Breitkopf u. Härtel. 1,25 M.

162. Fantaisie p. Piano et Violon concertants sur des Motifs favoris de l'Opéra: L'Alchimiste. Op. 117. (Jan.) — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 1 M.) — Mecchetti. 4 M.

163. Der 128. Pſalm („Mit ewigem Segen") metriſch bearbeitet von M. Broadley mit deutſcher Überſetzung für 4 Chor- u. 4 Solo-Stimmen mit Begl. der Orgel oder des Piano-Forte. Op. 122. (April. Inſtrumentirung dieſes Pſalms 1842.). — Simrock. Klav. 2,50 M.

164. Trio concertant (e) p. Pianoforte, Violon et Cello — dédié a Madame Caroline de Malsbourg. Op. 119. (Mai.) — Schuberth. 10,50 M.
Moderato. — Larghetto. — Scherzo. — Finale. Vivace.

165. Lied: Räthſelhaft („Der Frühling iſt herangekommen"). Gedicht von Dräxler-Manfred. Frühlingslied für Tenor (oder Sopran). (Die deutſche Sängerhalle Nr. 1.) — Spohr. 1 M.

166. Abendlied („Sternennacht") von Jul. Becker. (Für den bei Hotop in Kassel erscheinenden Salon.)

167. Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppel-Symphonie für zwei Orchester in drei Sätzen. Op. 121. (Nr. 7 der Symphonien.) (Aug. u. Sept.) — Schuberth. Part. 16 M. Stimmen 21 M.
Erster Satz. (Introduzione. Adagio. Allegretto.) Kinderwelt.
Zweiter Satz. (Larghetto. Allegro mod.) Zeit der Leidenschaften.
Dritter Satz. (Presto.) Endlicher Sieg des Göttlichen.
(Arr. f. Pianof. à 4 ms. von Biehl. 9 M.)

1842.

168. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Op. 120. (Nr. 1.—3. Nov. 1841, Nr. 4.—6. Jan. 1842.) Erste Sammlung. — Kassel, Appel. 5,50 M.
1841. Sonnenschein von Dräxler-Manfred. — Vesper von C. B. v. Schweitzer. — Wanderlust von Lyser. — 1842. An die Sterne von Fr. Spohr. — Ergebung von H. Spener. — Frühlingsgedanken von A. Hagen.

169. Deuxième Trio concertant (F) p. Pf., V. et C. Op. 123. (Beendet April.) — Schuberth. 10,50 M.
Allegro moderato. — Larghetto. — Scherzo. — Finale. Vivace.

170. Lied: „Wolle keiner mich fragen." Gedicht von E. Geibel. (Mai. Orpheon Nr. 3.) — Stuttgart. K. Göpel. 35 Pf.

171. Lied. Thränen („Was ist's, o Vater?"). (Karlsbad. Juli.) — (Album für Gesang mit Piano herausg. von R. Hirsch. Nr. 26.) Schuberth. 75 Pf.

172. Troisième Trio concertant (a) p. Pf.. V. et C. Op. 124. (Beendet Oktober.) — Schuberth. 7,50 M.
Allegro mod. — Andante con Variazioni. — Scherzo. — Finale. Presto.

173. Concert-Ouverture im ernsten Styl (D). Op. 126. (Dezember.) — (Arr. f. Pianof. à 2 u. à 4 ms., 1,50 M. u. 2,50 M.) Leipzig. Siegel. Part. 5 M. Stimmen 9,75 M.

1843.

174. Sonate (As) f. d. Piano-Forte — Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy freundschaftlichst gewidmet. Op. 125. — Mecchetti. 4 M.
Allegro mod. — Romanze. — Scherzo. — Finale. Allegretto.

175. Lied: „Liebt er mich?" (Juni.) (Orpheon. Album für Gesang. Nr. 81.) — K. Göpel. 35 Pf.

176. Lied. Gruß („Immortelle! Bring' mein' gute Nacht"). Ungedruckt.

177. Elegisch u. humoristisch. Sechs Duettinen (Lieder ohne Worte) für Pianoforte u. Violine. Op. 127. (März bis Sept.) — Schuberth. 10 M.
1. Allegro (Es).
2. Larghetto (G).
3. Andante (c).
4. Adagio (a).
5. Allegro mod. (h).
6. Finale. Vivace (Es).

1844.

178. Die Kreuzfahrer. Große Oper in drei Acten bearbeitet nach Kotzebue's Schauspiel von Spohr und seiner Gattin Marianne Spohr. (Sept. 1843 bis Mai 1844. Erste Aufführung, Kassel 1. Jan. 1845.) — Schuberth. Klav. 24 M.

Personen. Sopran: Fatime, Emma von Falkenstein, Cölestine; Mezzosopran: Bertha; Tenor: Balduin von Eichenhorst, Bruno von Seusenberg, Robert von Düben; Bariton: Adhemar; Baß: Bohemund von Schwarzeneck, Romuald von Gleichen, Conrad, ein Emir der Seldschucken, Walther.

Erster Akt.

1.	Introduktion (b) u. Chor (Altdeutsches Soldatenlied).	Ich sag' ohn' Spott.
2.	Recitativ.	O Freund, noch herrscht im Lager.
	Duettino.	Dir vertrau' ich's.
3.	Scene.	Hier ist der Wallfahrt Ziel.
4.	Recitativ.	Was begehrt ihr?
5.	Recitativ.	Gesegnet sei!
6.	Duett.	Geleitet dich dein guter Engel.
7.	Recitativ.	Er eilt — noch kann ich ihn errufen.
	Arie.	Einsam losgerissen.
8.	Scene.	Bedürft ihr mein?
9.	Duett.	Habe Dank für deine Warnung.
10.	Recitativ	Komm, meine Tochter.
11.	Duett.	Empfange, Maria, als Christi Verlobte.
12.	Finale.	Seht zu, ob ihr den Schleier.

Zweiter Akt.

13.	Introduktion (e).	
14.	Recitativ.	Du bist ermüdet.
15.	Terzett.	Er ist's, o Vater.
16.	Scene.	Dein heißer Wunsch, Maria.
17.	Recitativ.	Ein Knappe meldet seinen Ritter an.
18.	Recitativ.	Ihr seid im Irrthum.
19.	Scene.	Es schmerzt mich.
20.	Ensemble.	Wer ruft? Was ist geschehn?
21.	Recitativ.	Hört ihr, wie er in blinder Wuth.
22.	Recitativ.	Ich hoffe sie der Langmuth werth zu finden.
	Duett.	Ich kann hinfort nicht tragen.
23.	Recitativ.	Es läßt mir keine Ruh.
24.	Terzett.	Gott! ich darf ihn wieder lieben.
25.	Finale.	Ihr seid versammelt?

Dritter Akt.

26.	Introduktion (h).	
	Recitativ.	Allein kehr' ich zurück.
	Arie.	Verlassen, verzweifelnd.

27. Marcia (Es) u. Recitativ. Eilt! Man öffnet euch.
28. Duett. Hier fesseln Pflicht und Glaube.
29. Scene. Keine Rettung.
30. Chor mit Solo. Weine büßende Thränen.
31. Marcia (G) mit Chor. Allah segne unsern Herrn.
32. Recitativ. Liegt da ein Todter?
33. Duett u. Chor. So fänd' ich unter Saracenen.
34. Procession u. Recitativ. Du bist verurtheilt.
35. Gebet. Gott, der du schauest in die Herzen.
36. Chor u. Recitativ. Gott, stärke du die Leidende.
37. Chor u. Solo. Requiesce in pace.
38. Finale. Was giebt es draußen?

179. 15. Concert (e) für Violine mit Begl. des Orch. — Herrn Hofcapellmeister Professor A. Pott freundschaftlichst gewidmet. Op. 128. (Beendet Nov.) — (Arr. d. Begl. f. Pianof.) Schuberth. 14 M.
Allegro. — Larghetto. — Rondo grazioso.

1845.

180. Sechstes Quintett (e) — seinem Freunde Herrn Amtsrath Lueder zu Catlenburg hochachtungsvoll zugeeignet. Op. 129. (Febr. u. März.) — Breitkopf u. Härtel. 8 M.
Allegro. — Scherzo. Vivace. — Adagio. — Finale. Presto.

181. Sechs Salonstücke für Violine u. Pianoforte. Op. 135. — Schuberth. 8,25 M.
1845. Barcarole (G). (März, für das Album der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Rotterdam; umgearbeitet Nov. 1846.) — 1846. (Dez.) Scherzo (D). — 1847. (Januar.) Sarabande (h). Siciliano (C). (Febr.) Air varié (F). (März.) Mazurka (d).

182. Lied. Immerdar Liebe („Kommt mit dem Lenz"). Gedicht von Baron von Göchhausen. (Album für Gesang Nr. 1.) — Rudolstadt. G. Müller. 40 Pf.

183. Quintetto (D) p. Pianoforte, deux Violons, Viola et Cello. Op. 130. (Aug. u. Sept.) — Schuberth. 13,50 M.
Allegro mod. — Scherzo. Moderato. — Adagio. — Finale. Vivace.

184. Quartett-Concert (a) für zwei Violinen, Viola und Cello mit Begl. des Orchesters od. des Pianoforte. Op. 131. (Nov. u. Dez.) — Breitkopf u. Härtel. 13,50 M. u. 7 M.
Allegro moderato. — Adagio. — Rondo. Allegretto.

1846.

185. 30stes (31stes) Quartett (A). Op. 132. (Febr.) — Breitkopf u. Härtel. 6 M.
Allegro vivace. — Adagio. — Scherzo. Vivace. — Finale. Allegro molto.

185a. Viertes Trio (B). Op. 133. (Mai bis Juli, beendet in Karlsbad.) — Schuberth. 10 M.
Allegro. — Menuetto. Moderato. — Poco adagio. — Finale. Presto.

186. Lied. Sehnsucht („Ueberall in dem All"). Gedicht von Dr. Meyer in Bremen. (August.) Ungedruckt.

187. Der 84. Psalm („Wie lieblich ist dein heilig' Haus") nach Milton's metrischer Bearbeitung für 4 Solo- u. 4 Chor-Stimmen mit Orchester. (Angefangen Sept., Klavierauszug beendet Okt., Partitur 1. Febr. 1847. Erste Aufführung: London Juli 1847.) — Hamburg. H. Pohle. Part. 9 M. Klav. 6 M.

1.	Chor.	Wie lieblich ist dein heilig Haus.
2.	Chor.	Wohl dem, der in dem Tempel wohnt.
3.	Soloquartett.	Herr Gott der Welt, hör' mein Gebet.
4.	Chor.	Herr Gott der Welt, der droben herrscht.

1847.

188. 4tes Doppel-Quartett (B). Op. 136. (Beendet im Juni.) — Luckhardt. 10,50 M.

Allegro. — Larghetto. — Scherzo. Moderato. — Finale. Vivace.

189. Sinfonie (Nr. 8. g.) für großes Orchester. Der philharmonischen Gesellschaft in London. Op. 137. (Sept. u. Okt.) — (Arr. f. Pianof. à 4 ms. v. D. Gerke. 5 M.) Peters. Part. 11 M. Stimmen 18 M.

Adagio. Allegro. — Poco adagio. — Scherzo. Allegretto. — Finale. Allegro.

190. Lied. Der Herbst („Sommer entschwand"). (Nov. Lieder-Lenz. Dichtungen von A. L. Lua. Nr. 2.) — Berlin. Bote u. Bock. 75 Pf.

191. Mein Heimatland. Lied für zwei Sopranstimmen, seiner Schwägerin Carol. Pfeiffer zu Weihnachten 1847. (Dez. — Zweistimmige Lieder im Chor zu singen, gesammelt von H. M. Schletterer. Breitkopf u. Härtel. Nr. 54).

1848.

192. An Sie am Clavier. („Pulse, höret auf zu schlagen"). Gedicht von Braun von Braunthal in Musik gesetzt als Sonatine für Pianoforte mit Gesang. Op. 138. — (Januar). Luckhardt. 1,50 M.

193. Canon. „Kurz ist der Schmerz" für drei Sopranstimmen. (Febr.) (Für das Schiller-Album in Weimar).

194. Sextett (C) für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Celli. Op. 140. — (März und April. Zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands. (Arr. f. Pianof. à 4 ms. von H. Jansen. 6 M.). Luckhardt. 9 M.

Allegro moderato. — Larghetto. — Scherzo. Moderato. — Finale. Presto.

195. Rondoletto (G) für das Pianoforte. Op. 149. — (Juli. Für ein nicht zu Stande gekommenes Album der Frau Charlotte Moscheles zum Besten der Armen). Peters. 1,25 M.

1849.

196. 31stes (32stes) Quartett (C) Op. 141. — (Febr.). Luckhardt. 7,50 M.

Allegro moderato. — Larghetto. — Scherzo. — Finale. Presto.

197. 5tes Trio (g) Op. 142. — (Okt.). Schuberth. 8,25 M.
Allegro vivace. — Adagio. — Scherzo. — Finale. Allegro molto.

198. Drei Lieder nebst englischer Übersetzung für 2 Sopranc mit Pianoforte-Begleitung — seiner Schwägerin Fräulein Charlotte Pfeiffer in Kassel zum Geburtstage gewidmet. Peters. 2 M.
Ermunterung von Egon Ebert. — Sonntagsfrühe von Adolph Lange. — Frühlingslied von Georg Scheurlin.

1850.

199. Lied. Glockenklänge („Sanft ertönen Morgenglocken"). (Januar, für Frl. Mary Taylor zum Geburtstage.) Ungedruckt.

200. Die Jahreszeiten. Symphonie (h) für großes Orchester in zwey Abtheilungen. (März u. April). Op. 143. — Die 9. der Symphonien (März u. April). (Arr. f. Pianof. à 4 ms. 9 M.). Schuberth. Part. 10,50 M. Stimmen 21 M.
Erste Abtheilung: (Allegro maestoso) Der Winter. (Presto. Moderato) Übergang zum Frühling.
Zweite Abtheilung: (Largo) Der Sommer. (Allegro vivace) Einleitung zum Herbst. (L'istesso tempo) Der Herbst (Über das Lied: Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher).

201. Drei Lieder aus „Tausend und ein Tag im Orient" von Fr. Bodenstedt. Für eine Singstimme mit Pianof. (Sept.). Peters. 1,50 M.
Zuleikha. — Trinklied. — Fatima beim Saitenspiel.

202. Quintett (Nr. 7. g) Op. 144. — (Oktober bis Nov. Arr. f. Pianof. à 4 ms. von B. Enke). Peters. 9 M.
Allegro moderato. — Larghetto. — Menuetto. — Finale. Allegro.

203. Festgesang („Als einst am h. Weihnachtsfeste") für Chor und Altsolo und 4händiger Klavierbegleitung. („Zur silbernen Hochzeit meiner Tochter Ida, gefeiert am 1. Weihnachtstage"). Ungedruckt.

1851.

204. Sechs Salonstücke für Violine und Pianoforte. Op. 145. — 3. Heft der Salonstücke. (Febr. bis August). Peters. 12 M.
1. Andante (e).
2. Andante (E).
3. Allegretto (A).
4. Allegro moderato (G).
5. Adagio (Es).
6. Rondo. Allegretto (h).

205. Lied: „Wenn sich zwei Herzen finden". Text von Christian Schad. Für 2 Sopranstimmen mit Klavier. (Deutscher Musenalmanach von Chr. Schad. Nürnberg. 1852).

206. Quartett Nr. 32 (33. G) Op. 146. — (Okt. u. Nov.). Peters. 4,50 M.
Allegro. — Adagio molto. — Scherzo. Presto. — Finale. Molto allegro.

1852.

207. Recitative zur Oper „Faust" (Januar bis März). Siehe No. 48.

1853.

208. Septett (a) für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn, Fagott, Violine und Cello. Op. 147. (Herbst). — Peters. Part. 8 M. Stimmen 10 M.
Allegro vivace. — Pastorale. Larghetto. — Scherzo. Vivace. — Finale. Allegro molto.

1854.

209. 3 grosse Duette für zwei Violinen — den Brüdern Herren Alfred und Henry Holmes zugeeignet. Peters. 10,50 M.
1854 (März.) 1. (F) Allegro vivace. — Andante con moto. — Scherzo. Moderato. — Finale. Vivace. Op. 148.
1854 (Dezbr.) 2. (D) Allegro. — Larghetto. — Menuetto. — Rondo. Allegretto. Op. 150.
(1855 Herbst.) 3. (C) Allegro. — Andante. — Menuetto. — Rondo. Allegretto. Op. 153.

210. Lied: Mein Verlangen („Es ist ein süßes Wähnen"). Gedicht von Müller von der Werra. (Ein Blütenstrauß aus dem Liederhort, gedichtet von Müller v. d. W. Nr. 1. St. Gallen. 1856.)

211. 36 Violinstudien von F. Fiorillo vermehrt durch eine Begleitungsstimme für den Lehrer und die genaue Vortragsbezeichnung nach seiner Violinschule. (Herbst.) — Peters. 9 M.

1855.

212. Sechs vierstimmige Lieder für gemischten Chor. Op. 151. (Frühjahr.) — H. Pohle. 4 M.
Winterlied von Müller v. d. Werra. — Die Frühlingszeit von dems. — Des Menschen Trost von dems. — Der Sommerabend von K. Haltaus. — Das deutsche Lied von Felim. — Ode von G. Berlin.

213. 33stes (34stes) Quartett (Es). Op. 152. (Juni bis Juli.) — Leipzig, Siegel. 6,50 M.
Adagio. Allegro. — Larghetto con moto. — Menuetto. — Finale. Allegro.

214. Lied: Grüße („Fliege auf Windesschwingen"). Gedicht von Auguste Linden. Ungedruckt.

1856.

215. Lied: Immer dasselbe („Es wogt wie steigende Wellen"). Gedicht von A. Linden. Ungedruckt.

216. Lied: Wohin („Wohin du rauschender Strom"). Gedicht von Jul. Sturm. (30. Jan.) Ungedruckt.

217. 6 Gesänge für Bariton mit Begleitung von Violine und Pianoforte — Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten zur Lippe Paul Friedrich Emil Leopold ehrfurchtsvoll zugeeignet. Op. 154. — Luckhardt. 4,75 M.
Abendfeier von H. Mahn. — Jagdlied von Fr. Spohr. — Töne von

R. Otto. — Erlkönig von Goethe. — Der Spielmann und seine Geige von Hoppe. — Abendstille von J. Koch.

1857.

218. Lied: Die verschwiegene Nachtigall („Unter der Linde"). Gedicht von Walther von der Vogelweide. (Chr. Schad's Musenalmanach.)
219. Lied: „Herz, mein Herz, was soll das geben" von Goethe. Ungedruckt.
220. Requiem. Nur bis zum »Lacrimosa« entworfen. Ungedruckt.

Im handschriftlichen Verzeichnis der Spohr'schen Kompositionen finden sich nicht aufgeführt:

221. (12) Etudes pour le Violon tirées des Oeuvres de L. Spohr. 2 Hefte. — Wien. Diabelli. 2 M.
222. Adagio (F) für Fagott u. Pianoforte für seinen Freund Friedrich Thomae als Geburtstags-Angebinde zum 28. Oktober 1817. (Nach dem Adagio in Op. 115. Arr. für Violine, Cello, Flöte und Clarinette von C. Rundnagel). — Schott. 1,75 M.
223. Lied der Emma aus „der Erbvertrag" („Was treibt den Waidmann in den Wald") mit Horn, Flöte u. s. w. — Wien. Spina. 1,50 M.
224. Lied aus Zedlitz' Trauerspiel: Kerker u. Krone („Singet die Nachtigall"). (Album für Gesang und Piano, herausgegeben von R. Hirsch. Nr. 27.) — Schuberth. 50 Pf.
225. Lied: Erwartung („Komm in den Garten"). Gedicht von K. Bassewitz. — (Lieder u. Gesänge f. eine Singstimme Nr. 6. Kassel bei Luckhardt.) 50 Pf.
226. Lied: Mein Vaterland („Treue Liebe bis zum Grabe"). Gedicht von H. Hoffmann von Fallersleben. (Fünfzig neue Kinderlieder von H. v. F. Nach Original- u. bekannten Weisen mit Clavierbegleitung von F. Richter. Nr. 50. Mannheim, Fr. Bassermann.

Übersichtliche Zusammenstellung der Kompositionen Spohr's.*)

A. Für Gesang.

I. Oratorien u. Kantate.

* 1. Das jüngste Gericht.
* 2. Das befreite Deutschland.
3. Die letzten Dinge.
4. Des Heilands letzte Stunden.
5. Der Fall Babylons.

II. Geistliche Kompositionen.

1. Messe. Op. 54. Für fünf Solostimmen u. zwei 5stimmige Chöre.
* 2. Offertorium für Sopran u. Chor mit obligater Violine u. Orchester.
3. Hymne an Cäcilia. Op. 97.

*) Die ungedruckten Werke sind durch * bezeichnet.

4. Hymne: Gott, du bist groß. Op. 98.
5. Vater-Unser von Mahlmann.
*6. Vater-Unser von Klopstock. 2chörig für Männerstimmen.
*7. Psalm 24. Op. 97 a.
8. 3 Psalmen Op. 85 für Soli u. zwei 4st. Chöre. I. Ps. 8. II. Ps. 23. III. Ps. 130.
9. Psalm 128. Op. 122.
10. Psalm 84. Op. 134.

III. Concertarien.

*1. Scene für Sopran: „Oscar".
*2. Aria alla Polacca: »Torni scrina l'alma.
3. Scena ed Aria: »Tu m'abbandoni ingrato«. Op. 71.
Arie zu Faust: Liebe ist die zarte Blüte.
Arie zu Jessonda: O Welt, so schön und blühend.
Arie aus dem befreiten Deutschland: O schöner Stern.

IV. Mehrstimmige Gesänge.

1. 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 44.
2. 6 Gesänge „ „ „ Op. 90.
3. Schill. Für 4 Männerstimmen mit 4händiger Klavierbegleitung.
4. 6 Gesänge für gemischte Stimmen. Op. 120.
5. 6 Gesänge „ „ „ Op. 151.
*6. Festgesang für Chor u. 3 Solostimmen mit Violine u. Klavier.
*7. Festgesang für Chor und Altsolo mit 4händiger Klavierbegleitung.
8. 3 Duette für Sopran u. Tenor. Op. 107.
9. Jenseits. Duett für Sopran u. Tenor.
10. 3 Duette für 2 Soprane. Op. 108.
11. 3 Duette „ „ „
12. Mein Heimatland. Für 2 Soprane.
13. „Wenn sich zwei Herzen finden." Für Sopran u. Alt.

Canonische Stücke*).

14. Hymne an die Freude. 4stimmig.
15. Räthselcanon „Willst du immer weiter schweifen". Für 4 Männerstimmen.
16. Canon „Kurz ist der Schmerz" für 3 Sopranstimmen.

V. Lieder.

1. Sechs deutsche Lieder. Op. 25.
2. Sechs „ „ Op. 37.
3. Sechs „ „ Op. 41.
4. Sechs „ „ Op. 72.
5. Sechs „ „ Für Alt. Op. 94.
6. Sechs „ „ Op. 101. Mit 2 u. 4händiger Begleitung.

*) Derartige Stücke, die Spohr gerne als Albumblätter schrieb, dürften viele existiren.

7. Sechs deutsche Lieder. Op. 103. Mit Klarinette u. Klavier.
8. Sechs Lieder u. Gesänge. Op. 105.
9. An Sie am Klavier. Op. 138.
10. Fünf Lieder. Op. 139.
11. Sechs Lieder für Bariton. Op. 154. Mit Violine u. Klavier.
12. 3 Lieder von Bodenstedt.
*13. Lied von Deinhardstein.
*14. Lied von Goethe.
*15. Hessens Feiergesang.
16. Mitternacht.
17. Verlust.
18. An die Geliebte.
19. Unterwegs.
20. Die sieben Schwestern.
21. Räthselhaft.
22. Abendlied.
23. „Wolle keiner mich fragen".
24. Thränen.
25. „Liebt er mich".
26. Gruß.
27. Immerdar Liebe.
*28. Sehnsucht.
29. Der Herbst.
*30. Glockenklänge.
31. Mein Verlangen.
32. Erwartung.
*33. Grüße.
*34. Immer dasselbe.
*35. Wohin.
*36. Die verschwiegene Nachtigall.
*37. „Herz, mein Herz, was soll das geben".

VI. Musik für die Bühne.

*1. Die Prüfung (nur die Ouverture gedruckt).
*2. Alruna (nur die Ouverture gedruckt).
3. Der Zweikampf mit der Geliebten.
4. Faust. Op. 60.
5. Zemire und Azor.
6. Jessonda. Op. 63.
7. Der Berggeist.
*8. Musik zu Macbeth (nur die Ouverture gedruckt).
9. Pietro von Albano.
10. Der Alchymist.
*11. Eröffnungsmusik zum 3. Akt des Drama's: Die Belagerung Missolunghis.
12. Ouverture und Lied zu dem Schauspiel: Der Matrose.
13. Die Kreuzfahrer.

14. Lied der Emma aus dem Erbvertrag.
15. Lied zu Zedlitz' Trauerspiel: Kerker und Krone.

B. Für Instrumente.

VII. Symphonien.

1. Symphonie (Es). Op. 20.
2. „ (d). Op. 49.
3. „ (c). Op. 78.
4. „ (F). Die Weihe der Töne. Op. 86.
5. „ (c). Op. 102.
6. „ (G). Historische Symphonie. Op. 116.
7. „ (C Doppelsymphonie). Irdisches u. Göttliches im Menschenleben.
8. „ (g). Op. 137.
9. „ (h). Die Jahreszeiten. Op. 143.

VIII. Ouverturen.

1. Ouverture zur Operette: Die Prüfung (D). Op. 15.
2. „ (c). Op. 12.
3. „ zur Oper: Alruna (Es). Op. 21.
4. „ „ „ Der Zweikampf mit der Geliebten (e).
5. „ „ „ Faust (C). Op. 60.
6. „ zur Kantate: Das befreite Deutschland (c).
7. „ zur Oper: Zemire und Azor (As).
* 8. Große Concertouverture.
9. Ouverture zur Oper: Jessonda (es). Op. 63.
10. „ „ „ Der Berggeist (D).
11. „ zu dem Trauerspiele: Macbeth (h). Op. 75.
12. „ zu dem Oratorium: Die letzten Dinge (d).
13. Sinfonia zum zweiten Theile dieses Werkes (c).
14. Ouverture zur Oper: Pietro von Albano (f). Op. 76.
15. „ „ „ Der Alchymist (c).
16. „ zu dem Oratorium: Des Heilands letzte Stunden (c).
* 17. Phantasie über Raupach's mythische Tragödie: Die Tochter der Luft, in Form einer Concertouverture (c). Op. 99.
18. Ouverture zum Schauspiel: Der Matrose (A).
19. „ zum Oratorium: Der Fall Babylons (es).
20. Concertouverture im ernsten Stil (D). Op. 126.
Erinnerung an Marienbad. Walzer für Orchester. Op. 89.

IX. Für Blasinstrumente.

1. Notturno (C). Op. 34.
* 2. Fackeltanz (D).
* 3. Festmarsch (D).

***

X. Kammermusik.

1. Nonetto (F). Op. 31.
2. Octetto (E). Op. 32.
3. Doppelquartett (D). Op. 65.
4. „ (Es). Op. 77.
5. „ (e). Op. 87.
6. „ (g). Op. 136.
7. Septuor (a). Op. 147 (mit Klavier).
8. Sextuor (C). Op. 140.
9. Streichquintett (Es. G). Op. 33. Nr. 1 u. 2.
10. „ (h). Op. 69.
11. „ (C). Op. 91.
12. „ (g). Op. 106.
13. „ (e). Op. 129.
14. „ (g). Op. 144.
15. Klavierquintett (c). Op. 52 (mit Blasinstrumenten).
16. „ (c). Op. 53 (mit Streichinstrumenten).
17. „ (D). Op. 130.
18. Streichquartett (C. g). Op. 4. Nr. 1 u. 2.
19. „ (d). Op. 11.
20. „ (Es. D). Op. 15. Nr. 1 u. 2.
21. „ (g). Op. 27.
22. „ (Es. C. F). Op. 29. Nr. 1—3.
23. „ (a). Op. 30.
24. „ (E). Op. 43.
25. „ (C. e). Op. 45. Nr. 1—3.
26. „ (Es. a. G). Op. 58. Nr. 1—3.
27. „ (h). Op. 61.
28. „ (A). Op. 68.
29. „ (a. B. d). Op. 74. Nr. 1—3.
30. „ (E. G. a). O. 82. Nr. 1—3.
31. „ (Es). Op. 83.
32. „ (d. As. h). Op. 84. Nr. 1—3.
33. „ (A). Op. 93.
34. „ (A). Op. 132.
35. „ (C). Op. 141.
36. „ (G). Op. 146.
37. „ (Es). Op. 152).
*38. Harfentrio (f).
39. Klaviertrio (e). Op. 119.
40. „ (F). Op. 123.
41. „ (a). Op. 124.
42. „ (B). Op. 133.
43. „ (G). Op. 142.

Duo's für Klavier (oder Harfe) und Violine und für Streichinstrumente.

* 44. Sonate (c).
45. „ (B). Op. 16.
46. Potpourri (G) nach Op. 23.
47. „ (H). Op. 42.
48. Introduktion und Rondeau (E). Op. 46.
49. Potpourri (fis). Op. 50.
50. Grand Rondeau (G). Op. 51.
51. Potpourri (E). Op. 56.
* 52. Sonate (G).
* 53. Rondeau (D). Op. 88.
54. Duo (g). Op. 95.
55. Reisesonate (F). Op. 96.
56. Rondeau alla Spagnuola (C). Op. 111.
57. Duo (E). Op. 112.
58. Sonate (Es). Op. 113.
59. „ (Es). Op. 114.
60. „ (As). Op. 115.
61. Fantaisie (l'Alchimiste) (D). Op. 117.
62. „ (Thèmes de Händel et Vogler) (c). Op. 118.
63. Salonstücke. Elegisch und humoristisch. Nr. 1—6. Op. 127.
64. „ Nr. 7—12. Op. 135.
65. „ Nr. 13—18. Op. 145.
66. Violinduette. Op. 3. Nr. 1—3 (Es. F. G).
67. „ Op. 9. Nr. 4—5 (C. A).
68. Duett für Violine und Viola. Op. 13. Nr. 6 (e).
69. Violinduette. Op. 39. Nr. 7—9 (d. Es. E).
70. „ Op. 67. Nr. 10—12 (a. D. g).
71. Violinduett. Op. 148. Nr. 13 (F).
72. „ Op. 150. Nr. 14 (D).
73. „ Op. 153. Nr. 15 (C).

XI. Concertstücke für Violine.

1. Concert (a). Op. 1.
* 2. „ (e)
3. „ (d) Op. 2.
* 4. „ (a)
5. „ (c) Op. 7.
6. „ (h) Op. 10.
7. „ (Es) Op. 17.
8. „ (g) Op. 28.
9. „ (e) Op. 38.
10. „ (a) Op. 47 in Form einer Gesangscene.
11. „ (d) Op. 55.

12. Concert (a) Op. 62.
13. „ (G) Op. 70.
14. Concertino (a) Op. 79.
15. „ (E) Op. 92.
16. „ (a) Op. 110. Sonst und Jetzt.
17. Concert (e) Op. 128.
18. Variationen (D) Op. 6 mit 3 Streichinstrumenten.
19. „ (a) Op. 8 mit 3 Streichinstrumenten.
* 20. „ (a) mit Orchester.
21. Potpourri (g) Op. 5.
22. „ (B) Op. 22.
23. „ (G) Op. 23.
24. „ (h) Op. 24.
25. „ (a) Op. 59 (Thèmes irlandais).
26. Potpourri (a) Op. 66 (Jessonda).
27. Polonaise (a) Op. 40.
28. Sinfonie conc. pour 2 Violons av. Orch. (a) Op. 48.
29. Concertante pour 2 Violons av. Orch. (h) Op. 88.
30. Potpourri (Jessonda) pour Violon et Cello av. Orch. (As) Op. 64.
* 31. Concertante für Harfe und Violine mit Orchester (G).
* 32. „ „ „ „ „ „ „ (G).
33. Quartettconcert mit Orchester (a) Op. 131.

XII. Für Harfe.

1. Phantasie (as) Op. 36.
2. Variationen (F) Op. 37.
* 3. „ (Es).

XIII. Für Klavier.

1. Sonate (As) Op. 125.
2. Rondoletto (G) Op. 149.

XIV. Für Klarinette.

1. Concert (c) Op. 26.
2. „ (Es) Op. 57.
* 3. „ (f).
* 4. „ (e).
* 5. Variationen.
6. Potpourri (F) Op. 80.
7. Phantasie und Variationen (b) Op. 81.

XV. Für Fagott.

Adagio (F).

XVI. Studienwerke.

1. Violinschule.
2. Etudes pour le Violon.
3. Etuden von F. Fiorillo.

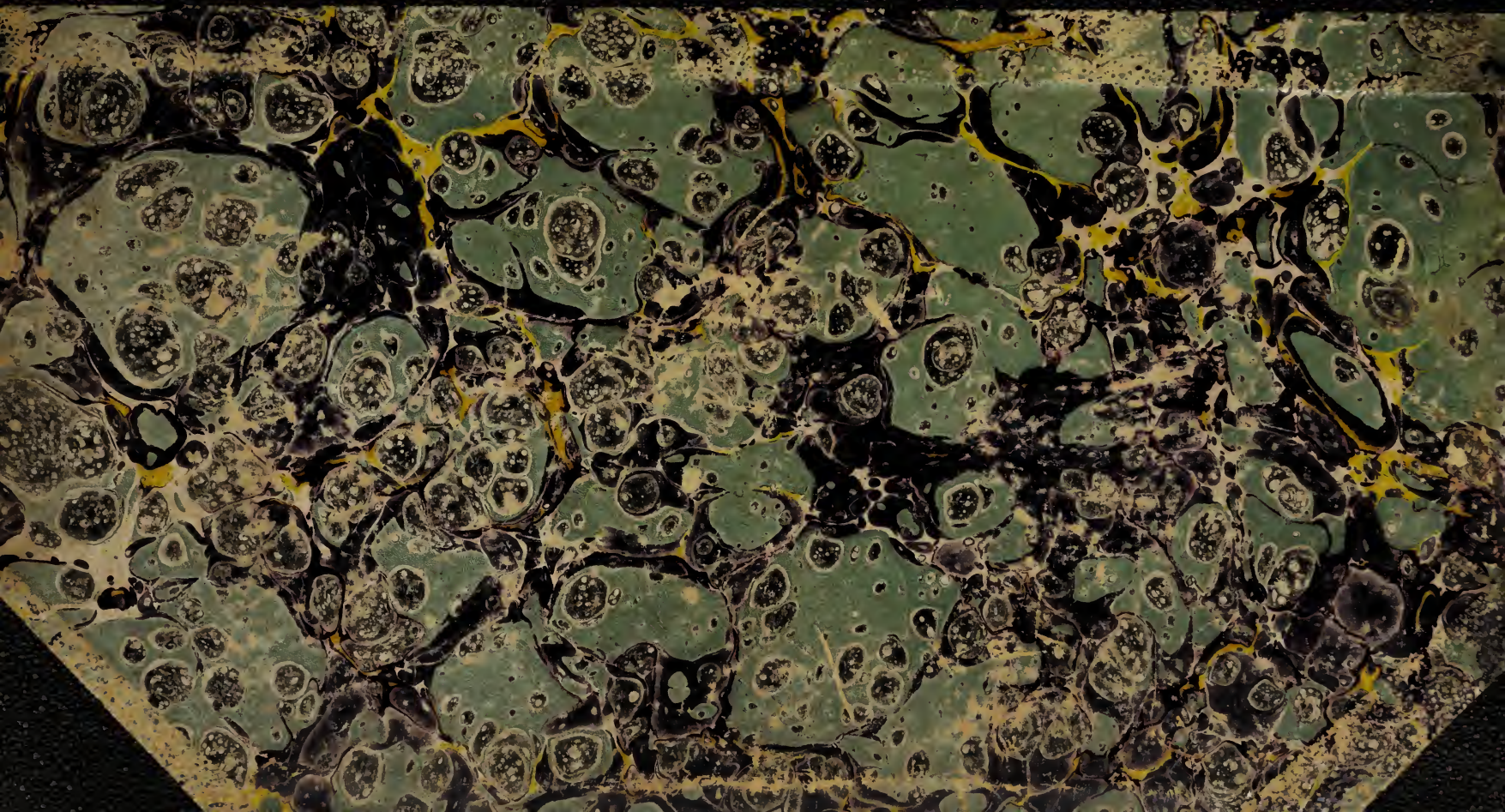
Die Lieder Spohr's nach ihren Textanfängen.

Ach, wär' ich nur ein Vögelein. Op. 41. II.
Ach, wem ein recht Gedenken blüht. IV 4st. Lieder. III.
Alles still in süßer Ruh. Op. 107. IV.
* Als einst am h. Weihnachtsfest [Festgesang].
Als mein Leben voll Blumen hing. Op. 94. V.
Als ich zuerst dich hab' gesehn. Op. 101. III.
Am Bach, am Bach im flüsternden Gras. (Verlust.)
Am Wandspalier der Pfirsichbaum. Op. 120. I.
A quoi bon entendre (a la bien aimée).
Athme nur leise. Op. 139. I.
Auf, es dunkelt. Op. 37. VI.
Auf, ihr Freunde, laßt uns singen (Liedertafel VI).
Aus weiter Ferne. Op. 120. IV.
Bitte, bitte, einen Blick. Op. 94. II.
Blickt im schönsten Frauenkreise. Op. 90. V.
Das Herz ist erwachsen. Op. 41. I.
Das Kind schläft unter dem Rosenstrauch. Op. 105. II.
Das Vöglein singt den ganzen Tag. Op. 101. II.
Deine Finger rühren die Saiten (Bodenstedt III.).
Dem Schnee, dem Regen. Op. 44. II.
Der Frühling ist herangekommen (Räthselhaft).
Der Liebe bange Sorgen. Op. 37. IV.
Der Regen rasselt. Op. 101. IV.
Der Sänger zog. Op. 139. II.
Der Sturmwind braust (Matrosenlied).
Der Vogel steigt. III 2st. Lieder. I.
Der Wind, der saust. VI 4st. Lieder. I.
Die Abendglocken tönen. Op. 120. II.
Die Fenster sonnen, der Winter. III 2st. Lieder. II.
Die Knospe sprengt das Haus. Op. 120. VI.
Die Lippe brennt, die Wange glüht. Op. 41. V.
Dieses Schwärmen, dieses Leben. VI 4st. Lieder. IV.
Die Sonne hinter den Bergen. Op. 90. IV.
Die Wogen ergriffen (Die sieben Schwestern).
Die Wolken ziehen (Mitternacht).
Dir hohe, heil'ge Tonkunst. Op. 44.
Dort im Thal. [Op. 37. III.
Drei Rosen hielt ich in Händen. Op. 41. IV.
Du armes Herz, was wünschest du. Op. 72. IV.
Du gabst mir längst dein schönes Herz. Op. 72. V.
Du prophet'scher Vogel, du. Op. 44. IV.
Es giebt geheime Schmerzen. Op. 103. IV.
Es ist ein süßes Wähnen (Mein Verlangen).
* Es schwebt in lichtem Strahlenglanz (Festgesang).

Es sehnt sich das Herz. Op. 108. II.
* Es wogt wie steigende Wellen (Immer dasselbe).
Eya popeiya. Op. 25. I.
Feierlicher Glockenklang. III 2st. Lieder. II.
* Fliege auf Windesschwingen (Grüße).
Füllt mir das Trinkhorn (Bodenstedt II).
Gute Nacht, allen Müden. Op. 44. VI.
* Herz, mein Herz, was soll das geben?
Heute ist Sonntag. Op. 94. VI.
Himmelanstrebende, geisterbelebende. VI 4st. Lieder. VI.
Hört, hört, Brüder, hört. Op. 44. V.
Ich bin so bleich. Op. 105. V.
Ich blick' in mein Herz. Op. 103. III.
Ich hab mein' Sach' auf Nichts gestellt. Op. 41. VI.
Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein. Op. 94. IV.
Ich wahrte die Hoffnung. Op. 103. I.
Im Fliederbusch ein Vöglein saß. Op. 103. II.
Immer mag verklingen (An die Geliebte).
* Immortelle! bring' mein gute Nacht (Gruß).
Im Nebelgerieſel. Op. 25. V.
Im Wirthshaus geht es aus und ein (Das Wirthshaus zu . . . .).
In den Wassern der Lagune. Op. 101. VI.
In die blaue Luft hinaus (Unterwegs).
Kennst du das Land? Op. 37. I.
Kennt ihr das Land, wo jede Klage. Op. 44. III.
Komm heraus, tritt aus dem Haus. Op. 90. II.
Komm in den Garten (Erwartung).
Kommt mit dem Lenz (Immerdar Liebe).
Kurz ist der Schmerz (Canon).
Laßt mich wandern. Op. 120. III.
Leise schlich ich mich am Abend. Op. 154. I.
Lieben, warum sollt ich nicht? Op. 105. VI.
Liebt er mich? (Orpheon Nr. 81.)
Meine Ruh' ist hin. Op. 25. III.
Mir ist, als müßt ich dir was sagen. Op. 25. II.
Mit der Laute, mit frohem Sinn. Op. 90. III.
Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt (Bodenstedt. I.).
Pulse höret auf zu schlagen. Op. 138.
Rauschet ihr Meere. Op. 25. IV.
Rosen pflücke, Rosen blühn (Liedertafel IV).
Ruhe, süß' Liebchen im Schatten. Op. 72. VI.
Sag', wie kann man Lieb' erkennen. Op. 107. I.
* Sanft ertönen Morgenglocken (Glockenklänge).
Schneeglöckchen thut läuten. Op. 101. I.
Schnell genießt die schnellen Stunden. Op. 37. II.

Schwebe, mein tanzender Kahn. Op. 25. VI.
Schweigen ist ein schönes Ding. Op. 101. V.
Schweig', o Herz, warum dies bange Sehnen? Op. 94. I.
Seht ihr's dort funkeln? Op. 154. II.
Singet die Nachtigall (Aus Kerker und Krone).
Sommer entschwand (Der Herbst).
Sternennacht, heil'ge Nacht (Abendlied).
Treue Liebe bis zum Grabe (Mein Vaterland).
* Ueberall in dem All (Sehnsucht).
Ueber die Wellen zieht. Op. 139. IV.
Ueber Thal und Fluß getragen. Op. 41. III.
Unter den Linden (Die verschwiegene Nachtigall).
* Verschwunden ist die finst're Nacht (Pförtnerlied aus Macbeth).
Vor Gottes Aug', dem Abendroth. Op. 154. V.
Wär' ich ein Vöglein. Op. 37. V.
Was ist's, o Vater, was ich verbrach (Thränen).
Was mir wohl übrig bliebe. Op. 139. V.
Was stehest du bange. Op. 103. VI.
Was treibt den Waidmann in den Wald? (Lied aus dem Erbvertrag.)
Was treibt mich hin. Op. 105. IV.
Was wecken aus dem Schlummer mich. Op. 105. III.
Was wirkt das freie Lied? VI 4st. Lieder. V.
Wellen blinkten durch die Nacht. Op. 94. III.
Wenn die Dorne dich umsticht. Op. 44. I.
* Wenn die Reben wieder blühen (Nachgefühl).
Wenn du, mein Gott mich führst. Op. 120. V.
Wenn Eos am Morgen. Op. 139. III.
Wenn im Lenze ringsum Alles lacht. Op. 107. III.
Wenn im letzten Dämmerstrahle. Op. 108. III.
Wenn sich zwei Herzen finden. (Chr. Schad.)
Wer hätte sie gesehen. Op. 72. III.
Wer läßt hier so lieblich. Op. 107. II.
Wer reitet so spät. Op. 154. IV.
Wie schön ist doch die Frühlingszeit. VI 4st. Lieder. II.
Will der Trübsinn deine Stirn. Op. 90. I.
Willst du immer weiter schweifen? Op. 44.
Wir sind nicht mehr beim ersten Glas. Op. 90. VI.
Wir trauern um den braven Held (Schill).
Wo blüht das Thal, wo Liebe (Jenseits).
* Wohin, du rauschender Strom (Wohin?).
Wolle keiner mich fragen (Orpheon Nr. 3).
Wo reiner Liebe goldne Strahlen (Mein Heimatland).
Worte hab' ich nicht. Op. 154. III.
Zu Augsburg steht ein hohes Haus. Op. 105. I.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

X 111 A 3 02
C - O

Paganini
&
Spohr
50¢